

AVANT-GARDE

Оксана Булгакова

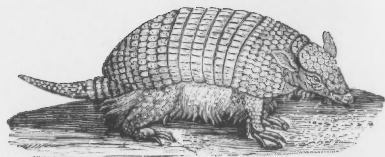
СУДЬБА БРОНЕНОСЦА

Биография Сергея Эйзенштейна





ЕВРОПЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ



Отпечатано в марте 2017 года
в количестве 1000 экземпляров,
из них 70 экземпляров экземпляров
в продажу не поступают.

Оксана Булгакова

СУДЬБА БРОНЕНОСЦА

Биография Сергея Эйзенштейна

Санкт-Петербург, 2017

УДК 791.43.03(091)

ББК 85.373(2)6

Б 90

Серия AVANT-GARDE

РЕДКОЛЛЕГИЯ СЕРИИ:

С. Е. Бироков (Галле), Ж.-Ф. Жаккар (Женева),
К. Ичин (Белград), М. С. Карасик (Санкт-Петербург),
Д. В. Карпов (Москва), А. В. Крусанов (Санкт-Петербург),
Н. Е. Лоцилов (Новосибирск), А. М. Мирзаяев (Санкт-Петербург),
А. А. Россомзин (Санкт-Петербург), В. В. Феценко (Москва)

Булгакова О.

Б 90 Судьба броненосца: Биография Сергея Эйзенштейна / Оксана Булгакова : [пер. с англ. А. Скидана, под ред. Я. Левченко]. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. — 392 с. : ил. ; [24] с. ил. ; [16] с. цв. ил. — (AVANT-GARDE; вып. 12).

ISBN 978-5-94380-100-6

Биография Сергея Эйзенштейна была написана киноведом Оксаной Булгаковой по-немецки, затем издана по-английски, а теперь приходит и к отечественному читателю. Адресована книга тем, кто не в полной мере знаком с контекстом и рассчитывает на ясное изложение малоизвестного и очень обширного материала о художнике-новаторе, которого современники называли Русским Леонардо. В возрасте 27 лет Эйзенштейн обретает всемирную славу как революционный художник, а в 50 лет умирает знаменитым, но опальным академиком, измученный постоянными капризами приручившей его советской власти.

Книга Булгаковой изящна, увлекательна и основательна; автор виртуозно балансирует между научной солидностью и занимательностью. Книга рассчитана на самую широкую аудиторию, но станет полезной и для специалиста-знатока, поскольку меняет оптику и ломает стереотипы. Обширный иллюстративный ряд включает редкие портреты и фотопортреты режиссера, обложки посвященных ему прижизненных изданий, а также практически все ранние киноплакаты.

УДК 791.43.03(091)

ББК 85.373(2)6

На фронтисписе: Т. Бьюик. Броненосец. Ксилография из книги
«A General History of Quadrupeds» (Newcastle upon Tyne, 1790).

Перевод выполнен по изданию: *Bulgakova, Oksana. Sergei Eisenstein: A Biography* / Trans. Anne Dwyer. Berlin and San Francisco: PotemkinPress, 2001.

© О. Булгакова, 2017

© А. Скидан, перевод на русский язык, 2017

© Я. Левченко, предисловие, 2017

© Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2017

ISBN 978-5-94380-100-6

Содержание

<i>Ян Левченко. Классик без постамента.</i>	
Биография Эйзенштейна как опыт перевода	8
Роман Нарцисса	18
1898–1918	
Детство и юность. Преданный отец	21
1918–1920	
Чтение молодого солдата. Масоны и Япония	35
1920–1923	
Анархисты в Мексике. Мейерхольд — второй отец	47
1923	
«Мудрец». Страдания молодого С.	62
1924	
Прыжок в кино: «Стачка»	79
1925	
Три месяца и вся жизнь: «Броненосец "Потемкин"»	96
1926–1928	
Проснуться знаменитым	112
1928–1929	
Паломники. В поисках универсального языка	135
1929–1930	
Путешествие	152
1930	
Америка	172

1931-1932	
Мексика	196
1932-1934	
Возвращение	226
1935	
В башне из слоновой кости	255
1935-1937	
«Бежин луг»: отец и сын	268
1938-1940	
Зима летом. Сумерки Богов	294
1940-1946	
Госзаказ	316
1946-1948	
Постскриптум	338
Хроника жизни	350
Список работ Эйзенштейна	354
Указатель имен	357
Об авторе	389
Summary	390

...я вовсе не только «броненосец» (не в смысле крейсера, а есть такие ящерицы: между обыкновенной и черепахой, из которых делают «изящные» корзиночки: втыкая хвост в глотку и потроша внутренности, заменяя их алым или небесно-голубым шелком. Иногда из них делают мандолины, стонущие особенно жалостливо. Нежнейший мой двойник сочится кровью ежечасно, и приходится завинчивать броню, чтобы... не развинтиться.

Не мальчуган,

не мальчишка,

а именно мальчик.

Мальчик двенадцати лет.

Послушный, воспитанный, шаркающий ножкой.

Типичный мальчик из Риги.

Мальчик из хорошей семьи.

Вот чем я был в двенадцать лет.

И вот чем я остался до седых волос.

Двадцати семи лет мальчик из Риги становится знаменитостью.

[...]

Единственный раз в жизни дрогнувшим при подписи пером мальчик из Риги подписывает контракт в Голливуд на 3000 долларов в неделю. [...]

В тридцать девятом году снегом сыплются на мальчика из Риги вырезки [из] американских газет о том, что по особому пожеланию ныне покойного Франклина Делано Рузвельта в Белом доме показывают «Александра Невского».

В сорок первом году выходит первый объемистый том американского «Фильм-индекса» — обзора написанного о кинематографе за первые его сорок лет. Согласно предисловию, оказывается, что по количеству о нем написанного мальчик из Риги занимает всего-навсего четвертое место. Первое — за Чаплиным. Второе — за Гриффитом. А наш мальчик идет сразу же вслед за третьим, принадлежащим Мэри Пикфорд. [...]

Казалось бы, пора начинать себя видеть взрослым.

Ведь и родина не скупится за это же время на ордена, степени и звания.

А мальчику из Риги все так же по-прежнему двенадцать лет.

Сергей Эйзенштейн, 1946

Классик без постамента

Биография Эйзенштейна как опыт перевода

Летом 2010 года я в компании приятеля из Петербурга посетил Новодевичье кладбище. Тогда еще в интернете не было подробной карты местности, а хозяйка киоска удавалась «сдавать кассу», так что схему расположения могил купить не удалось. Бродить по аллеям пришлось около часа, наткнувшись то на жутковатый памятник Юрию Никулину, то на жизнерадостного Николая Тоголя, которого в таком виде следовало бы называть Васильичем. Могилы Сергея Эйзенштейна оказалась в 4-м квартале. Большая плита имитирует киноэкран. Шрифт — как на заставке *Мосфильма*, рядом профиль молодого режиссера. Без тяжелых бровей, опавших щек и двойного подбородка, которыми Эйзенштейн обзавелся в зрелости. Вдова Пера Алашова постаралась, чтобы постел всероссийский встречал профиль амбициозного молодого человека 26 лет, только что снявшего картину «Смелка» с командой театра Пролеткульта. Завидев, что кто-то надгробием высматривает интерес и даже фотографируется, в нашу сторону направлялась парочка, мечтательная над могилкой Михаила Брукасова. Я расслышал шепот девушки: «...штейн какой-то. Кто это?» — и невольно обернулся на поклонников «Мастера и Маргариты». Юноша с нежностью смотрел на свою возлюбленную и сурово отвечал: «Не знаю, что за еврей».

Сергей Эйзенштейн — единственный, помимо Андрея Тарковского, выдающийся фигура отечественного кино. Мастер, конвертируемый во всем мире, рано ставший безоговорочным классиком, мифотворный, неуловимый, успевший нечеловечески много, несмотря на краткий жизненный путь, снимающий кино величайших масштабов, без усталости пишущий о себе на фоне всей человеческой культуры, создававшийся лишь для того, чтобы он сделал из нее какие-то выводы. Его прижизненные андеграды могут смоделировать не-

подготовленного зрителя — густота идей, отсылок и цитат нестерпима, это не тот случай, когда постановщик пытается обудить свой гений. В первую очередь это было связано с тем, что Эйзенштейн думал о взаимодействии двух инстанций — себя и бога, в условиях пролетарской диктатуры уступившего первенство власти. Партерными по воображаемому аналогу были для него также отец — предмет ненависти и мать — предмет обожания, вместе составлявшие классическую фрейдистскую пару. Адресатом его фильмов были не зрители, но высшие силы, власть и он сам, анализирующий свой неповторимый дар. Эйзенштейн создавал шедевры экранной пропаганды, поражающие размахом, эпической мощью, визуальной и структурной изобретательностью. Любить это кино невозможно, оно и создано с другими целями. Одновременно он очень много писал, будучи теоретизирующим художником. Сам он скромно сравнивал себя с Леонардо да Винчи.

Советские кинорежиссеры авангарда и последующего сталинского стиля считали себя большими художниками. Отношение к ним было и остается крайне почтительным. Власть, на которую они работали, не слишком уважала их, почитая привилегиями так же, как писателей, ученых и других назначенцев советской аристократии. Уважать их предписывалось тем самым зрителям, которых большие художники не замечали. Эйзенштейна было положено знать. Его картины бесконечно уступали в популярности как иностранным комедиям, так и мюзиклам его же ученика Григория Александрова. Однако и при жизни, и после смерти Эйзенштейн оставался важнейшей фигурой советского кино, обязательным элементом культурного ландшафта, наподобие Маяковского, на чей гроб лениво пришли бирку «лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи» с подписью «И. В. Сталин». Вплоть до распада СССР фильмы Эйзенштейна показывали по телевизору в прайм-тайм центрального ТВ. Парадоксальным образом один из самых радикальных и революционных мастеров мирового кино удостоверял заминутность и претивственность советского ритуала. По окончании советского проекта исчез его культурный катехизис, и Эйзенштейн лишился прежнего статуса. Как писал еще в 1970-е годы «анархический» методолог науки Поль Фабрабенд: *anything goes*¹.

¹ Фабрабенд П. Против метода: очерк анархической теории познания // Фабрабенд П. Избранные труды по методологии науки. М.: Прогресс, 1988. С. 123.

Авторитеты больше не важны: можно начинать что угодно с любого места. Есть ли для нынешних поколений какой-то смысл в биографии Эйзенштейна? Наверное — да, если она выстроена как роман, отвечает медийным стандартам и в ней находится место не только аналогия, но и критике, понимаемой как искусство анализа и вынесения суждений.

Книга Оксаны Булгаковой выходит на русском языке позже, чем биография, принадлежащая перу британского русиста Майка О'Махоуни². Его обзор трудов и дней Эйзенштейна вышел из печати в 2008 году и представляет собой краткое изложение основных событий с акцентом на разъяснение биографических загадок, таких как провалы и запреты картин, травматические отношения с коллегами и транзакции — с властью. Но если книга О'Махоуни — это сознательная выжимка, история жизни в кратком изложении, то у Булгаковой сделан акцент на биографических источниках тех проблем, с которыми всю жизнь сталкивался Эйзенштейн, которые он пытался решить, но чаще лишь усугублял. Современность этой книги — в убеждении, что художник это не столько тот, кто создает вневременной продукт, но кто умеет вовремя организовать интерес к себе и своему продукту. Это началось незадолго до того, как поколение Эйзенштейна пришло в искусство. Футурист Давид Бурлюк рисовывал себе лицо — многие смеялись. Его стихи уступали в репутации критическим статьям, а еще больше — мемуарам. Но рисунки на щеках и лысинах запоминаются лучше стихов. Эйзенштейн ходил в походкой Чаплина на занятиях в студии Пристевкулы, сопровождая этот эпатиж теоретическими декларациями. Выросшие из футуризма художники революции лишь закрепили принцип, по которому самые эпатижные выходки получают теоретическую базу. У героя этой книги она была постоянной опорой и очень скоро вытеснила всякую эксцентрику. От многих авангардистов-художников его отличал исследовательский подантизм. Он дарил публике не только себя — его личность добровольно подчинялась мысли. Так Эйзенштейн избавлялся от комплексов, о которых не раз будет идти речь в книге Оксаны Булгаковой.

Традиция советской апологетической биографии, канонизированной в советские годы серией «Жизнь замечательных людей», приучила относиться к знаменитости с заведомым пиететом. Под

² О'Махоуни М. Сергей Эйзенштейн. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. (Сер. Критические биографии).

маской такта и сдержанности скрывается страх острых вопросов и нежелание разбираться с прошлым, превращенным в набор без-опасных картинок с разрешенными подписями. Книгу Булгаковой, напротив, легко обвинить в предвзятости, холодной придирчиво-сти, интересе к скандалам, которыми была полна жизнь ее главно-го пером. Но это лишь индикатор способности говорить о великом человеке без трепета, но с сочувственным пристрастием. Уже после того, как упомянутая биография О'Махоуни вышла на языке ори-гинала, но задолго до ее русского перевода, известный историк театра и кино Владимир Забродин выпустил книгу об основных событиях в жизни Эйзенштейна на основе архивных материалов³. То, что в подзаголовке его книги фигурируют «женщины», выгля-дит грамотным рыночным приемом, в том числе с учетом специфи-ки России как страны с консервативной сексуальной культурой. Если бы у книги Булгаковой был академичный подзаголовок, в нем вряд ли нашлось место женщинам.

Важность выхода этой биографии, изданной впервые на не-мецком, но авторизованной русскоязычным автором, объясняется еще и тем, что на фоне множества (пере)открытий Эйзенштейна на английском языке⁴ русских книг о нем немного. Киноведческая

³ Забродин В.В. Эйзенштейн: Кино, власть, женщины. М.: Новое литера-турное обозрение, 2011. Книга развивает положения его работы о раннем эта-пе карьеры Эйзенштейна (Забродин В.В. Эйзенштейн: Попытка театра. М.: Эйзенштейн-Центр, 2007). Все нового конечно, но степень протекционизма в материал и биографии и фундаментального комментария это издание книги в русскоязычном поле исследования Эйзенштейна. На их фоне такие работы, как Романов А. Горькому, или Эйзенштейн и Мейерхольд: Двойной портрет на фоне эпохи. М.: Матрикс, 2007, — выглядят убогими, но публици-стическими.

⁴ Sergei M. Sergei M. Eisenstein. A Biography. New York: A.A. Wyn, 1956; Boris E. Eisenstein / foreword by J. Leyda. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1973; Bryan A. Eisenstein: A Life in Conflict. London: Urie Brown, 1998; Berthel D. The Cinema of Eisenstein. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1993 (2nd ed.: New York: Routledge, 2005); Christa L. Taylor R. (eds.) Eisenstein Rediscovered. Lon-don: Routledge, 1999; Dancy J.-A., Quigley P. (eds.) The Montage Principle: Eisen-stein in New Cultural and Critical Contexts. Amsterdam: New York: Rodopi, 2004; Goodwin J. Eisenstein, Cinema and History. Chicago: Univ. of Illinois Press, 1999; Allberg L., Lougrov M. (eds.) Eisenstein Revisited. A Collection of Essays (Stockholm Studies in Russian Literature, 22). Stockholm Univ. Press, 1987; Lavafly A., Scherr A. (eds.) Eisenstein at 100: A Reconsideration. Newark, NJ: Rutgers Univ. Press, 2007; Law A. Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Actor Training in Revolu-tionary Russia. Jefferson, NC: McFarland, 1996; Leyda J. Eisenstein at Work /

традиция в России — это либо частные исследования высокого академического уровня, либо агрессивная критика, не стремившаяся конкурировать с монониями как по историко-культурному охвату, так и в плане языка описания зарубежными работами. Ведущий эксперт по Эйзенштейну и его наследию Наум Клейман в 2000-е годы подготовил и выпустил пять фундаментальных томов¹, содержащих не издаваемые при жизни книги режиссера. Эти публикации заметно облегчают работу, так как ранее в распоряжении специалистов была только шеститомник избранных сочинений, выходивший в 1964–1971 годах. Еще в 1990-е годы идеи книг «Метод» (1958) и *Grandproblem* (1946) были доступны по монографии Вит. Вс. Иванова, чье заглавие сознательно маскировало конкретный материал². Теперь стараниями Клеймана и его команды у всех, кому это нужно, есть доступ к аутентичным текстам. Подготовка к печати этих объемных томов потребовала столько времени и сил, уходивших также на поддержку Музея кино в трудной и скандальной для российского кинематографа ситуации³, что лишь небольшая часть авторских текстов самого Наума Ильича-

Imood, T. Perry, New York: Pantheon Books, 1982; *Robert A. Saragat Structures: Sergei Eisenstein and The Shape of Thinking*, London: I.B. Tauris, 2003; *O'Mahony M. Eisenstein (Critical Lives Series)*, London: Reaktion Books, 2008; *Sokolova M. In Exile: Sergei Eisenstein's Mexico*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 2009.

¹ Эйзенштейн С.М. Метод. М.: Музей кино, 2000; Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1; *Grandproblem*. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002; Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2; Тайны мастеров. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002; Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 1; Чувство кино. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2004; Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 2; О строении вещей. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2006.

² Иванов Вит. Вс. Открытие по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. Впоследствии большая часть этой книги, посвященная генезису концепций Эйзенштейна и связанной им реализацией, была в сокращенном виде переиздана: Иванов Вит. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вит. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Полтика. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 141–378.

³ В начале 2004 года Министерство культуры РФ назначило на должность директора Музея кино главного редактора газеты Союза кинематографистов «СК-Новости» Дарку Соловьянову. Предлогом послужили нарушения в управлении государственным учреждением, обнаруженные ревизирами при приеме дарителя. Десятью годами ранее музей уже был вытеснен Николой Михалковым из «Юнкоцентра» на Красной Пресне, по инициативе Клеймана с его проектами управлялся создавая в Москве среду, ценному кинематографу. Минкульт возложил этому конец.

ими была единожды собрана в сборник под эгидическим заглавием «Формула финала» (М.: Эйзенштейн-Центр, 2004).

Легкие эссе, беллетризованные биографии, разного рода введения в Эйзенштейна, доступным языком прокладывающие маршруты в глубинах его наследия, тоже не слишком оперативно появляются на прилавках магазинов. Критики и журналисты, как правило господствующие в подобных жанрах, не интересуются отставшими реликтами. Да и само авторское кино, у истоков которого стоял Эйзенштейн, ныне переживает эпоху передела и перераспределения ресурсов. Обилию зарубежных и дефициту отечественных исследований есть еще одно объяснение, состоящее в глубине травматической актуальности творчества Эйзенштейна. Современники режиссера, вроде Виктора Шкловского и Сергея Юткевича, обращавшихся к его биографии, конструировали свое видение из личного опыта, воспоминаний, общей культурной памяти. Их книги, как и работы первых западных биографов, учившихся у Эйзенштейна во ВГИКе (Джей Лейда, Герберт Марицалл), сформировали первую серию рефлексии, причем внутри общего контекста. Если на Западе нечто не препятствовало второй серии — более дистанцированной и аналитической, то в СССР этого не могло произойти хотя бы в силу жесткого цензурного отбора гуманитарных исследований. Постсоветское настоящее должно было спровоцировать волну ретроспективных интерпретаций, но реальность оказалась сложнее. Выяснилось, что нелегко внутри предопределенного, но длившегося тоталитарного опыта проанализировать, например, фильм «Иван Грозный» — не случайно это удалось лишь тому, кто оказался за границей⁴.

Возникает парадокс. Фильмы Эйзенштейна кажутся сегодняшнему зрителю бесконечно далекими во времени, но «переход» их основного конфликта в общий пафоса пока не нужен. Фильмы Эйзенштейна все еще о нас, и в этом — их сила и тревожность нашего положения. В современной России, чья потребительская культура легитимировала советский режиссер, Эйзенштейн отвечает на вопросы о природе власти и ее амбициях, о страхе сво-

⁴ Писется в виду книга Юрия Цыбуля, в прошлом режиссера, а в 1990-е годы представителя Московско-тартуской семиотической школы, на протяжении многих лет преподававшего в университете Чикаго: Tsvibul Ya. Ivan The Terrible. London: BFI, 2002. Символично, что работа не осталась без критического ответа: Neiderger J. Ivan The Terrible: A Film Companion. London: I.B. Tauris, 2003.

боды и бегстве от ответственности, об инфантильной иррациональности, бросающей страну то на просторы революции, то в жестовки диктатуры. Российская биография Эйзенштейна начинается именно сейчас, когда ее авторы, диалектизируя свое неминуемо советское происхождение, либо найдут в себе силы работать с памятью, либо предпочтут ее законосеранговать и обезопасить. В этом смысле поучительно соотносится биография Ленина: изданная в Лондоне в 1970 году (Джон Фишер) кажется новой той, что издана в Москве в 2004 году (Евгений Плеханов). Лишнее подтверждение тому, что язык — не украшение, но само существо мышления, и его современность — качество произвольное, требующее сознательной заботы.

Несмотря на то что Оксана Булгакова когда-то уехала в ГДР и четверть века живет в единой Германии, время от времени работая в США, русский язык остается важной составляющей ее профессиональной идентичности. Многие ее тексты пишутся и публикуются по-русски. Это не относится к биографии Эйзенштейна. Настоящее издание — это перевод перевода, пример многократного перекодирования, позволяющего расширять затвердевший язык, «вернуть вещь, как можно в огонь»⁶ и сделать ее «ощутимой», как предлагал Виктор Шкловский, современник и биограф Эйзенштейна, автор теории «остранения». Многократный перевод не столько адаптирует чужую речь, сколько использует ее как ресурс обозначения собственной. В этом отношении биография Эйзенштейна, пропущенная через фильтры разных культур, копируется в стилику родного языка автора и героя книги, чтобы обновить способ говорения о предмете. Придирчивые знатоки вряд ли будут удовлетворены (если они вообще бывают удовлетворены). Научно-популярная (то есть научная, но написанная популярным языком) книга — обычный объект для инвектив, в первую очередь со стороны профессионального сообщества, охраняющего свои знания от профанации. Но для Оксаны Булгаковой, как и для читателей этой книги, Эйзенштейн — не склад киноплёнки и не архив рукописей, а живой человек со свойствами, которые он в упоении анализировал в своих диалектах, которым посвящал свои фильмы, перегруженные символами и теориями. Он был модернистом и

⁶ Шкловский В. Странные рассказы и романы [1921] // Шкловский В. О теории прозы. 2-е изд. М.: Федерация, 1928. С. 79.

верил, что его искусство меняет мир. В книге Булгаковой прослеживается, как человек мог это сделать.

Эйзенштейн придумал теорию аттракциона и ради ее воплощения перешел из театра в кино. Каждый свой фильм он сопровождал обширными прикравными теоретическими комментариями, что в совокупности составляло плотное семантическое поле — на изучение одной борода этого поля может уйти целая жизнь. От фильма как пучка раздражителей («Стачка») Эйзенштейн пришел к фильму как опыту сопереживания («Иван Грозный»). Он облекал далекие идеи, пережитая проба, на которые обычно уходят годы укоренной профпродвижения. Наконец, он оставил неудобочитаемые мемуары, написанные человеком, не умеющим за поворотами собственной мысли и спешащим выбросить на бумагу все, чем клочется уже почти обеспокоенное сердце. Этот огромный текст пронизан ланкой выходящей за пределы — оттого в нем так мешаются годы, люди, мысли. Читать его можно с любого места, самостоятельно связывая фрагменты. За тридцать лет жизни в профессии Эйзенштейн пережил целую цивилизацию и почти успел ее описать. Морок этой ланчанческой, порой бессмысленной избыточности крайне силен, но Оксана Булгаковой удалось записать ланку. Это нужно, чтобы нынешний читатель понял, что Страна Советов и не такая сказкала со всеми потрясениями. Ярко, но непереносимая судьба — расплата за выдающиеся способности и достижения. Сначала Эйзенштейн оседлал время, а затем уж оно оседлало его. В книге Аркадия Белинского «Сдача и гибель советского интеллигента» (1975) на примере Юрия Олеши показано, что власть делается с прирученным талантом, как кощерице над ним издевается и как он благодарит в ответ. У Эйзенштейна благодарность вылилась сквозь зубы, да и на своем он стоял честно, лишь иногда замурлыкивая от окна. И выступал до 50 лет, издевая себя в клочья «б»-острые углы жесткой эпохи.

Сквозной сюжет предлагаемой биографии — борьба с фигурой отца. Это общее место для исследователей отношений Эйзенштейна с учителем — Всеволодом Мейерхольдом. Трудно не заметить работы той же модели в игре со Сталиным от запрета «Бесона дуга» до второй серии «Ивана Грозного». Проблематика личной травмы была равно основой Эйзенштейном — он разбирался в психическом. Пала-архитектор из Риги нависал над входом во взрослую жизнь, хотя и был не очень большого роста. Символическим отцом и катализатором творческого самосознания стал

Мейерхольд, которому Эйзенштейн посвятил самые пронзительные строки диссертации, на разу не назвав по имени: «В сознании развивались ремни сандалий. И будь под их ногами не квадратный булыжник мостовой сердца Москвы, обнесенного стенами, а пыльная дорога Сирии и Палестины, молодой человек, поджавший пальцы, вероятно, благоговейно принасял бы концами губ к пыли следа, оставляемого за собою твердой поступью юнга собственного учителя»¹². Библийская аллюзия узнаваема. Иоанн говорит: «Я не он. Но за мной идет тот, у кого я не достоин даже развязать ремни сандалий на ногах» (Деян. 13:25). Маркокке в Книге Есфири вникнул Богу, что готов был «лобызать ноги» Аману ради спасения Израиля, но не хотел давать человеку более человеческого (Есф. 4:17). Этот эпизод популяризирует Достоевский в «Бесах», откуда его, скорее всего, и почерпнул Эйзенштейн. Имеется в виду место, где Шатов ностальгически предсказывает второе пришествие и назначивает Ставрогану роль пророка: «Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца. Николай Ставрогин!» Откуда следует не только воспоминание учителем, но и хорошо знакомая, укоренившаяся в сознании Эйзенштейна амбивалентная ирония.

В предлагаемой биографии обреченный на поражение «полюдинок с отцом» — кинг в том, что важнейший советский кинорежиссер, чей статус настолько несомненен, что сделался выцветшим ярлыком, терпел неудачу за неудачей еще в самом начале карьеры. Холодный прием и шквал критики сопровождали уже премьеру «Октябрь» 1927 года. Следующая за ним «Генеральная линия» — фильм начатый и брошенный, замысел, пережженный не по своей воле. Потом были теоретические неистовства и тур в Америку, которая так и осталась в недоумении от продолжительного и безрезультатного спонсирования советского гения. Далее — возвращение с головой, втянутой в плечи, обреченный «Бежин луг», а главное — растоптанное зго, кровоточившее тем сильнее, чем сильнее Эйзенштейн когда-то княл своего учителя Мейерхольда за «важность пенистерного тела» в духе «левого неурвалища». Наконец, неудачно выданный «счастливый билет», «проверка на вшивость» — заказ патристического блокбастера, конин возмущение, почести, закончившиеся попыткой анализа существа власти

¹² Эйзенштейн С. Мемуары. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997, т. 1: Wie sag ich's meinen kindern? С. 222.

в «Ниве Проаном». Как следствие, гнев богов и гибель простых смертных...

В своем трактате о режиссуре, из которого позднее выросла книга «Метод», Эйзенштейн использовал сократическую систему последовательных вопросов, ставивших ответника в тупик. Но на вопросы Эйзенштейна никто из его современников и не собирался отвечать. Ученики во ВГИКе смотрели на него как на полубога, критики повесили в печати, коллеги дышали в глаза и тайне завывали. Вопросы, обращенные Эйзенштейном к реальности в эпоху между войнами, обвиняют даже нашу современную науку. В главных книгах Эйзенштейн говорит не столько о кино, сколько о структуре восприятия и мышления, о физике и символике явлений, о бытии природы и человека. Герой Булгаковой остается антиподом Сократа — мыслителем-графоманом, испивавшим горы бумаги, режиссером-интеллектуалом, снявшим километры киношленки, но так и оставшимся непонятым, а в итоге уничтоженным интригами и капризами власти. Между тем жизнь отлагает проекции и сохраняется в вещах, продолжается в пространстве и времени. Вопросы Эйзенштейна обращены к нам, от них не уклониться. Биография не отвечает на них, но расширяет контекст, обволакивает оптику, оживляет статичные портреты. Ее обращение к прошлому соответствует истинному назначению истории — углубленному познанию настоящего.

Ан Лосовский, PhD

профессор школы журналистики

факультета журналистики МГУ им. М.В.Ломоносова

Роман Нарцисса

Биография Эйзенштейна удобно укладывается в схему традиционного романа воспитания. Буржуазная семья распадается из-за тирании отца и невротических наклонностей матери. Жизненный путь единственного сына предопределен еще до его рождения. Он должен стать архитектором, как отец. Однако в эти планы вмешивается Революция. Она лишает отца генеральского чина, а мать — состояния, зато дает сыну возможность принимать собственные решения. Сын не следует за отцом, вынужденным отправиться в эмиграцию, и переживает Революцию как свое личное освобождение. Он становится режиссером — вопреки ожиданиям *раба*. В двадцать семь лет он обретает мировую славу как революционный художник, а в пятьдесят умирает знаменитым, но опальным академиком...

Восприятие этого авангардиста, ставшего классиком, никогда не было однозначным. Мари Сетон, первый биограф Эйзенштейна, объясняет его личность из запрограммированных конфликтов: комплекса, развивавшегося на почве смешанного происхождения (отец — еврей, мать — русская); самоотречения мистика, окруженного материалистами. Между тем источником информации для Сетон во многом послужил сам Эйзенштейн, без колебаний разнобразивший фактический материал собственными эффектными выдумками. Доминика Фернандес в своей психоаналитической биографии Эйзенштейна полностью доверяет этому рассказу, на основании которых он уверенно диагностирует подавленную гомосексуальность. Когда в шестидесятые годы на Западе заново открыли советский авангард, молодое поколение европейских интеллектуалов провозгласило Эйзенштейна левым радикальным художником. А на родине, сразу после XX Съезда, то же самое поколение

заклеймил его как правого конформиста, который, подобно итальянским футуристам, прославлявшим фашизм, воздвиг впечатляющий, а потому сомнительный памятник сталинской эпохе. Это мнение озвучивает, к примеру, эссе X-123 в «Одном дне Исаака Денисовича» Александра Солженицына (1962). Новое поколение трактует «шоковую» эстетику Эйзенштейна и его желание влиять на сознание посредством кино как форму «тоталитарной поэтики» — как искусство, олицетворяющее государственное насилие.

Эйзенштейн хотел упредить всех своих биографов. В 1927 году, под влиянием очерка Фрейда о Леонардо да Винчи, он решил написать психоаналитическое исследование собственной личности. Эту (ненаписанную) книгу он назвал по-английски: «My Art in Life» («Мое искусство в жизни»). В своих автобиографических заметках, начатых в 1943 году, он превращает себя в вымышленного персонажа старомодного романа восстания, пересочненного в новейшем стиле «автоматического письма». Ретроспективно он изображает свою жизнь как целенаправленное, телеологическое и систематическое движение, для чего намеренно сдвигает события во времени и нередко скрывает правду. В действительности жизнь Эйзенштейна была богата неожиданными поворотами и соблазнами. Стать архитектором или специалистом по Японии? Эмигрировать в Германию? Остаться в США? Или — как его друзья Исаак Бабель и Всеволод Мейерхольд — встретить смерть по приговору суда? Эйзенштейн пережил много потрясений, не просто поставивших его перед выбором, но открывших ему проклясти — между своим буржуазным домом и экзистенциальной моделью авангардистского поведения; между образом левого художника и его аудиторией — пролетариатом, не понимавшим своего представителя. Будучи советским левым, он столкнулся с европейской богемой и маньякой Голливуда. Он научился жить при Сталине — в условиях, в которых смешались запрет, шантаж, страх и искушение.

Он боялся своей сексуальности и вытеснял ее в эротические рисунки и цитаты, которые шокировали многих современников, и — в искусство, которое он, однако, понимал как сублимацию не сексуальности, но своего подавленного садизма. Прекрасные женщины в его фильмах умирают насильственной смертью. Роль отталкивающего шаника или убийцы он передает своему ассистенту, красавчику Гринке. Эйзенштейн видел себя жестоким ребенком, чей садизм сформировали эмоциональная незрелость и сексуальные запреты.

Известный всему миру как революционный художник, Эйзенштейн искусно оставался политическим. Это самый поразительный выход, которым увенчалась моя попытка заочно проследить его жизненный путь. Впрочем, как режиссер он был прекрасно знаком с закулисной борьбой за власть.

Во всем искусстве, воспринятом им как первичная реальность и единственная необходимость, он касается самых болезненных тем своего времени: насилие и массовое убийство; зрелищ толп и заражение им пространства; фрагментация восприятия и жажда утраченной целостности, примером которой стала для Эйзенштейна сталинская утопия 1930-х.

Был ли Эйзенштейн гомосексуалистом? Сталинистом? Конформистом? Инакомыслящим? Он не оставил своим биографам нового ответа на эти вопросы. Ответ прячется где-то между строк его дневников и писем, скрыт в фильмах, рисунках, проектах, набросках и сценариях и научных исследованиях. К концу жизни Эйзенштейн рассматривал исследовательскую работу как единственный возможный способ спасения от компромиссов с творчеством и с самим собой, на которые он сознательно пошел.

1898–1918

Детство и юность. Преданный отец

2 февраля 1898 года в Рижском Кафедральном соборе крестили младенца, родившегося 10 января (23-го по новому стилю). Имя Сергей было дано не по святым. Священник Владимир Плате поздравил отца, надворного советника и гражданского инженера Михаила Осиповича Эйзенштейна, и мать — Юлию Ивановну. Крестные родители прибыли из столицы, Санкт-Петербурга. Это были мать Юлиа, вдова купца первой гильдии Ибраима Матвеевича Конюшкая, и дядя, Григорий Иванович.

Михаил Эйзенштейн был немецким евреем, принявшим христианство и не распространявшимся о своем происхождении. У него было двое братьев, Дмитрий, офицер, погиб в 1904 году под Мукденом во время русско-японской войны, и Николай, псковский судья, страдал острым психическим расстройством и закончил свои дни в лечебнице для душевнобольных. О нем в семье не говорили. Своими успехами Михаил, выбравший образцом для подражания Наполеона, был обязан исключительно себе. Он родился 5 сентября 1865 года, в 1893 закончил Санкт-Петербургский Институт гражданского инженерного дела и был направлен в Ригу, в Прибалтийское управление государственных имуществ. Город, построенный крестоносцами рыцарями как форпост на Балтийском море, оставался под немецким владычеством вплоть до XVI века. В течение двух следующих столетий Рига была яблоком раздора между Польшей, Литвой и Швецией. В XVIII веке город отошел России. На рубеже XIX века он стал приморем для странной амальгамы народов с окраин императорской России. Евреи пользовались здесь большей свободой, чем в России, однако и евреев, и латышей притесняли новые российские колониальные правители, заменившие старое прусское владычество.

В Риге Михаил Эйзенштейн сделал стремительную карьеру, стал главным инженером дорожного строительства в провинции Лифляндия, а потом «городовым архитектором», с соответствующими повышением в чине и обычными для таких случаев орденами Св. Станислава и Св. Анны. В 1902, всего лишь после года дополнительной учебы, он получил диплом Императорского Петербургского Археологического института — историк была его второй страстью. Почти двадцать лет он работал над книгой о прибалтийских народах и за усердные труды должен был быть в 1916 году пожалован дворянским титулом, но крушение монархии не позволяло этим планам сбыться. Он был дорисован, рано начал лысеть, носил усы а-ля кайзер Вильгельм, любил хорошую еду, шелковые галстуки, лошадей и оперетту — особенно «Летучую мышь».

2 февраля 1897 года Михаил Осипович женился на двадцатитрехлетней Юлии Конечной, старшей дочери богатых петербургских купцов. После свадьбы в семье невесты разразился скандал: Михаил выдавал себя за барона, однако его темное происхождение вызвало недоверие в русской купеческой и традиционно антисемитской семье. Если он действительно был протестантом из балтийских немцев, ему не нужно было бы креститься, чтобы сделать карьеру по государственной службе. Переход в православие скорее указывал на еврейские корни, во всяком случае, так это было принято петербургской родней.

Знал ли Сергей о еврейских корнях своего отца? Возмущали ли они его? Он хранил об этом молчание. В Берлинской еврейской энциклопедии, изданной в 1928 году, он числился еврейским художником. Два года спустя в Голливуде против него была развернута агрессивная антисемитская кампания. А в 1939 году, когда между Советским Союзом и нацистской Германией был заключен пакт о ненападении, Эйзенштейну предложили поставить в Большом театре «Валькирию» Вагнера — культурный подарок новым союзникам. Его позабавило, что именно ему, полукровке, доверили национальный немецкий эпос. Но свою речь, обращенную к братьям-соезцам всего мира, на митинге представителей еврейского народа 24 августа 1941 года в Москве он начал словами: «Будущим представителям русской части советской интеллигенции...»¹

¹ Братья евреи всего мира! Выступил на представителях еврейского народа на митинге, состоявшемся в Москве 24 августа 1941 г. М.: Голдман изд., 1941. С. 25.

В своих советских анкетах и путевых автобиографиях Эйзенштейн скрывал не национальность, а ранг отца и имущественное положение матери.

Юлия Ивановна привнесла в дом богатое приданое — деньги, мебель, дорогой фарфор, столовое серебро, привычку к роскоши, модным безделушкам, элитарным нарядам, которые она заискала у Павла Кетача, одного из закройщиков царского дома. Она была хорошенькой, грациозной, но несколько полноватой, с непропорционально большой худравой головой и высоким лбом, который унаследовал сын. Семья Юлии Ивановны была очень богата. Ее прадед, по рассказам, пешком пришел из Тизанна в Петербург, где начал торговать лесом и льном, быстро нажил солидное состояние и открыл собственное дело — «Новское бархатное парадество». Разбогатели Концыны еще при Петре I. Большинство из родственников осели в Санкт-Петербурге. Два отцовских брата и компаньона жили на Невском проспекте. Дочери получили обычное для высшего общества образование: частная гимназия, уроки музыки, иностранные языки. После смерти мужа Иранда Матвеевича дело вместе с его братьями, была религиозна, жила в окружении странниц и умерла на паперти Александро-Невской Лавры. Пожилые тетки, жившие в ее доме, часто брали маленького Сергея на службу. Не была ли склонность Эйзенштейна к мистицизму и суеверно таким же плодом воспитания, как и честолюбие, которое ему принимал отец?

Михаил Осипович строго следил за воспитанием единственного сына, контролировал его времяпрепровождение и круг друзей. Ребенку брали уроки верховой езды и танцев. Дом, в котором Эйзенштейн провел детство, и сейчас стоит по адресу Николаевская улица, дом 6. Квартира номер семь находилась на пятом этаже. Три парадных комнаты выходили на улицу с небольшим парком; другие три, поменьше, во внутренний двор. Прислуга была строго вымуштрована, в доме служили дворецкий, кухарка, горничная и гувернантка. Эйзенштейны принимали важных гостей. В круг их знакомств входили высокие государственные чиновники, инженеры и военные — губернатор и тайный советник Николай Звегинцев; комендант Риги генерал Остап Бертельс, с чьим сыном Сережа дружил; генерал Венислав, с чьими дочерьми он ходил на уроки танцев; начальник Рязско-Орловской железной дороги Иосиф Дараган, в доме которого устраивались детские балы. Домашние приемы, выезды в оперу

и оперетту были обязательной частью светской жизни Эйзенштейна.

Образовый брак родителей Эйзенштейна — блестящая комбинация высокого положения мужа и богатства жены — продлился недолго. Вскоре началась первая ревность. Отец дрался на дуэлях, а мать пыталась покончить с собой. Чтобы спасти положение родители отправились летом 1906 года в заграничное путешествие, в Париж и в Бретань, на побережье. К тому же беспорядки в Риге и окрестностях послужили дополнительным стимулом, чтобы покинуть город. Революция нарушила курортный покой Прибалтики. Таким образом, психика ребенка не была травмирована следами кровавого подавления восставших правительственными войсками. Зато в Париже он попал в музей восковых фигур (Musée Grévin), где камера пыток и сцены ужасных казней особенно поразили его воображение. На бульваре Итальянцев он посмотрел свой первый в жизни фильм — «Проделки дьявола» Жюль Мельяса.

Путешествие не спасло брак. В 1909 году родители развелись — имени матери подтвердился. Развод сопровождался допросами горничной и неприятными слухами среди знакомых. Обнаружилось, что кузен Михаила генерал Венгель был любовником Юлии. Как писал позднее Эйзенштейн в «Мемуарах», если именица была *oversexed* (сверхчувствительна), то папенька — *undersexed* (то есть развитой чувственностью не отличался)¹.

В те времена развод был крайним шагом. До 1903 года прелюбодеяние со стороны жены рассматривалось не гражданским, а уголовным кодексом. В 1910 году Синод согласился реформировать брачное законодательство, но этот вопрос не обсуждался в Государственной Думе до 1914 года. В русском обществе, оставшемся и в начале XX века строго патриархальным, женщины почти не имели прав. Чтобы поступить на работу, поменять место жительства или отправиться в самостоятельное путешествие, ей требовались разрешения мужчины — отца, мужа или опекуна. Немногие имели доступ к высшему образованию. Аборт рассматривался как предумышленное убийство. Лев Толстой авторитетно клеймил разрушительные страсти, идеализируя подневенное положение женщины. Еще в 1910 году стойкие клише относительно эротической активности русской женщины позволяли политикам, врачам и интеллигентам трактовать проституцию как психическую патологию. Попробуй даже кой экан-

¹ Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 1. С. 333.

связи широко обсуждала литература декаданса, объявленная бульварной. Молодые писатели защищали свободную любовь как основу мировоззрения. Скандальная книга «Савин» Михаила Арцыбашева, вышедшая в 1907 году, была не столько эротическим, сколько «идеологическим» романом.

Юлия Ивановна переехала в Петербург, к матери, на Таврическую, дом 9, где сняла себе, однако, отдельную квартиру. Она забрала с собой мебель, серебро и рояль, тем самым освободив сына от уроков музыки. Квартира Эйзенштейна опустела: по ней можно было кататься на велосипеде. Мальчик остался с отцом, поскольку суд признал мать виновной в разводе. Отец работал допоздна и был в разъездах, он много путешествовал, часто за границу. В начале лета он неизменно отправлялся в Париж, где покупал яркие шелковые галстуки и лакированные туфли, бывшие его слабостью. Мальчика растила гувернантка-латышка Мария Элконе, по-домашнему Фила. Дома говорили по-немецки, но у Сергея были французская и английская наставницы. Отец был космополитом и не ощущал надобности в сохранении традиций ни вытесненной сиротской, ни чуждой ему русской культуры.

На детских фотографиях Эйзенштейн выглядит как маленький английский лорд: белокurые локоны, бархатный пиджак, кружевной воротник. Он видел себя Дэвидом Копперфильдом — оплошай сирота в защищенном, обеспеченном уюте. Бурная семейная жизнь в первые восемь лет, вынужденный развод с матерью в раннем возрасте и тиранья волевого отца, от которой нельзя было укрыться, создали сложный травматический комплекс, породивший острое чувство неуверенности в себе («почему она бросила меня?»). Любовь-искалечность по отношению к матери определяли эмоциональную смесь, окрасившую и его привязанность к отцу. Ни один из родителей не видел ребенка: каждый жаждал поведать ему о грехах другого. Маменка считала отца вором и самозванцем. Папенька кричал, что маменька — шлюха. Тем не менее развод трактовался как мирный распад, и ребенку было позволено навещать мать. Пасхальные каникулы он обычно проводил с матерью, а лето — с отцом на Балтийском море.

В нежных письмах к Юлии Ивановне, написанных на обороте немецкого «Календаря для мальчиков», Сергей сообщал о книгах, которые он прочел (Диккенс, «Отверженные» Гюго, Дюма-отец), и о своих отметках. Там же, на листах календаря, он часто оставлял и свои рисунки.

Развод родителей — два дома, две культуры, два образа жизни — сформировал личность этого легко ранимого, но скрытного человека, который старался не показывать свои чувства и подавлял эмоции. Неудивительно, что Эйзенштейн так влекли войны-самуран с их могучим самообладанием. Русские же, конинвавшие эмоциональность диаметрально противоположным образом, всегда считали Эйзенштейна холодным бессердечным эгоистом: «человек[им] рационального и методичного склада, жесткого и сурового воображения, глубокого эгоцентриста, собранного и замкнутого». Так описывал режиссер Валентин Тихонович своего 22-летнего коллегу¹.

Несмотря на все самообладание (депрессии и истерики всегда стражались скрывались от посторонних), от окружения Эйзенштейна не могла ускользнуть его зачарованность физической болью, телесными и сексуальными отклонениями. Первые сильные впечатления подобного рода — чтение в двенадцатилетнем возрасте «Сада пыток» Октава Мирбо, «Жюльетты» де Сада и «Венеры в металле» Леопольда фон Захер-Мазоха. Эйзенштейн притягивал жестокий эротизм. Врезался в его память и мрачный фильм Пате об измученной молодой жене кузнеца, где обманутый муж ловит любовника и кидает его раскаленным железом: «Как стичек, помню голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными ботами и белый дым (или пар), идущий от места ожога». В 1934-м Эйзенштейн заставал, чтобы его первый биограф Иван Асенов поместил эту картину на обложку своей книги. Биография в итоге вышла в 1991 году — с другой обложкой.

У Эйзенштейна были простые отклонения со своим телом. Оно выглядело непропорциональным: ноги были слишком короткими, руки — слишком маленькими, голова — слишком большой. В молодости он был очень худым, а в конце жизни заметно располнел. Эйзенштейн всегда смотрел на себя как на клоуна. Его первой явной страстью стал дерк, потому что там показывали совершенное тело: гибкое, привлекое, почти минетское. Одна пантомима, произведшая на него в детстве огромное впечатление, рассказывала историю о потерянном теле. О том, чтобы убежать,

¹ Тихонов В. 50 лет в театре и кино страны. Т. 1. Незабываемые и неподражаемые режиссеры. Изд. дом «Воскресение». Московский А-барт Сергей Эйзенштейн (1920–1921). М.: Интерграф Сервис, 1998. С. 71.

² Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 2. С. 56.

подобно тому клоуну, от собственного тела. Эйзенштейн мечтал всю жизнь. На уроки гимнастики он ходил только из-под палки.

Посещения петербургского цирка и первая встреча с комедией дель арте — «Турандот» в постановке Федора Комиссаржевского и в исполнении гастрольной труппы Незлобинка — произвели на юного Эйзенштейна сильнейшее впечатление. Их эксцентрика перекликалась с натуралистической жестокостью — предметом тайной страсти юного Эйзенштейна.

В двенадцатилетнем возрасте он получил в подарок на Рождество книгу Франсуа Огюста Менье о Французской революции. Возбудила ли эта книга любопытство мальчика из сытого мира к восстанию голодных? Контраст был слишком очевидным: Рождество в богатом доме и история отверженных. Но эта революция застыла в образах искусства, замерла в отблесках гравюр и карикатур. Эйзенштейна увлекли рисунки Домье и стиль Олифа Гульбрансона, карикатуриста мюнхенского журнала «*Simplicissimus*». Один из коллег отца, инженер Павел Афанасьев, показал Сергею, как можно рисовать непрерывной линией. Эта техника показалась Сергею чудом: рисунки как будто сам стекал с кончика карандаша. Он любил рисовать и много времени проводил за этим занятием. Особенно ему удавались рассказы в картинках (подобие комиксов) о человекообразных зверях в духе «Сцен из частной жизни животных» Гривальда. Свою жизнь — школьные истории, гимнастические проказы, шумные праздники взрослых — он рисовал в сценках между зайцами, поросятами, лягушками и старцами, влинутыми в форму, корсеты, юнцеры. Но на уроках рисования в школе он получал одна тройки. Одним из любимых развлечений Сергея был домашний театр — страсть, которую он делил с московским другом Максимом Штраухом. Их семья регулярно снимала летом соседние дачи на берегу Балтийского моря. Максим рассказывал Сергею о спектакле «Синия птица» в Художественном театре Станиславского. Они сыграли эту пьесу дома, с Эйзенштейном в роли Огня. Они даже написали собственную пьесу — «Двадцать три года из жизни пьяницы», сюжет для которой заимствовали из журнала «Огонек», приложения к «Биржевой газете». Штраух играл пьяницу, а Эйзенштейн всех остальных: преданную жену, несчастного ребенка, злого полицейского и ограбленного банкира.

Осенью их игры закончились. Отец Эйзенштейна решил, что Сергей должен поступить в расположенное по соседству реальное училище. В гимназии слишком много времени тратили на

латынь — предмет, который в институте его сыну не понадобится. Михаила Осиповича не интересовали психологические проблемы, которые могли возникнуть у ребенка, выходя из высокооплаченной немецко-еврейской семьи, с детьми из латышских семей низшего класса. Подразумевалось, что мальчик должен сам уметь за себя постоять. Сын угнетателя стал в училище одним из угнетенных. Он так не смог ни с кем и подружиться.

Сергей поступил в училище 14 августа 1908 года и окончил его 2 июня 1914. После экзаменов мать хотела взять его в большое образовательное путешествие в Египет, Грецию, Италию и Германию. Но война нарушила их канникулярные планы. Вместо поездки в Африку они отправились в русскую глубинку: Волхов, Ильмень, Новгород. Позднее здесь будет происходить действие его «Александра Невского» — фильма, посвященного другой войне русских с немцами. Вернее, восточных славян с германскими рыцарями, которые когда-то основали Ригу.

Война с Германией не поколебала верности отца русской короне. Михаил Осипович всегда почитал власть и воспринимал сына в том же верноподданническом духе. Охваченный антинемецкими настроениями, Сергей высмеивал глупого врага и своих кларикатурах. Поскольку вместо элитарной гимназии он окончил реальное училище, пришлось потратить еще один год на двенадцатый класс, чтобы поступить в институт. Последние экзамены Сергей сдал 1 мая 1915 года на отлично, только по русскому языку и рисунку ему поставили четверки.

В марте его отец получил статского советника, что соответствовало генеральскому чину — отныне к нему обращались «Ваше Высочайшеское превосходительство». Помимо государственной службы, Михаил Осипович выполнял заказы от частных лиц. Он проектировал многоэтажные особняки и доходные дома для богатых русских немцев, для Ладенгоф и фон Твардовских. Заказчики этих зданий располагались в центре Риги. Михаил Осипович построил целую улицу — Альбертирасте — в стиле неоклассицизма, с пышными отделочными элементами — колонны, молды, декоративные лестницы и скульптура. Несколько раз он водил Сергея в кино смотреть специальный выпуск зрелища, посвященный его архитектурным достижениям: там демонстрировали, как он проектировал в Риге более пятидесяти домов. Несмотря на домашнюю тишину, мальчик идеализировал отца. Михаил Осипович имел на сына непомерно большое влияние, и основывалось оно скорее на восхищении,

чем на страже. Неудивительно, что Сергей подал заявление о поступлении в Институт гражданских инженеров, находившийся под личным покровительством царя, и выдержал вступительные испытания 25 июля 1915 года. Он пошел по проторенной отцом дороге, но переехал к матери, в Петербург. В начале войны это был уже Петроград, где патристическая история обернулась погромами, жертвой которых стало немецкое население.

Мальчик из провинции приехал в столицу, мясное и спокойное сердце Империи. Он поменял прежний образ жизни — с терпением, волей, честолюбием, отцовской суровостью — на другой, где заволакивал тон слабости беспечной матери. Настольными книгами дамы из богатого общества с независимыми взглядами были «Ницшеанка» Даниэля Лезьера, «Полудевы» Марселя Прево и романы Захер-Мазоха. Эротика была единственной вольностью, которую Юлия Ивановна позволяла себе в этом строгим женщинам обществе. Она не интересовалась политикой и могла позволить себе не работать. Однажды она попыталась написать роман, но быстро оставила эту затею. В салоне матери бывали князь Достоевского, Анна Григорьевна, коллекционеры искусства, теоретик футуризма Николай Кузьбин, выдвинувший Сергея в кабаре «Привет Комедианта», и модный театралный режиссер Николай Евреннов, который поразила воображение юности толстыми альбомами с вырезками о себе.

Мать показала рисунки сына художнику Николаю Тырсу, который давал уроки кузине Эйзенштейна Нине Бутовской. Сергей хотел учиться живописи и помышлял о том, чтобы переехать в Академию художеств. Однако Тырса сказал, что у него нет таланта: мальчик не виден, он рисует исключительно гиловой. После этого разговора Эйзенштейн сложил свои наброски и убрал их подальше.

В первый год обучения в институте Сергей должен был выдерживать классы по физике, математике, химии, геометрии и архитектуре. Отметки его были средними, в основном тройки. На следующий год они улучшились, он отличился по геометрии и теоретической механике. Красота города захватила его. То была рассудочная красота, сгипнотизированная итальянцами, французами и обучавшимися в Италии русскими.

Но не архитектура, а театр завладел его воображением. Это чувственное, телесное искусство, провинцирующее хаотические переживания, контрастировало с инженерной четкостью и поряд-

ком, шарившими в институте и в городском пейзаже. Эйзенштейн жадно следил за обзором Московского камерного театра, куда Александр Таиров, известный своим предельно стилизованными постановками экзотических декадентских пьес, пригласил художников-футуристов для создания многоуровневых подмостков и ярких декораций. Эйзенштейн видел все постановки Мейерхольда в Александринском театре. То была барочная классика с экстравагантной сценографией — «Дон Жуан» Мольера, «Стойкий принц» Кальдерона. Эйзенштейн собирал газетные отзывы о скандальном Николае Евренкове, который объявлял весь мир театром, поскольку верил, что главный человеческий инстинкт — это стремление к перевоплощению. Эйзенштейн начал придумывать костюмы, маски и декорации для своих собственных воображаемых постановок. Театр стал его первой настоящей страстью и жизнью — он не курал и сторонился ботемной студенческой жизни, где алкоголь и женщины составляли обязательный фон. Не трогала его и политика.

Упорядоченная жизнь Эйзенштейна, лишь слегка затронутая войной, судебными скандалами, стачками и народными волнениями, была внезапно и грубо прервана в феврале 1917 года. Хлебные бунты, вызванные криком системы распределения топлива и продуктов, политические демонстрации и забастовки оскандальнили город. Жители окраин Петрограда — рабочие и солдаты — навалили нарядные улицы и площади имперского центра. На фабриках и в казармах митинговали. Трамваи встали, часто раздавалась стрельба.

Эйзенштейн пропустил вторую русскую революцию, 25 февраля 1917 года, за два дня до отречения Николая II от трона. Эйзенштейн отправился в театр на «Маскарад» в постановке Всеволода Мейерхольда. Именно «Маскарад», а не крушение Империи, стал для него «вторым ударом грома», прокатившим смутные намерения «бросить инженерку и отдаться искусству». Но обстоятельства сложились иначе.

После провозглашения Республики студентам Института призывали в добровольную милицию. Они должны были заменить старые полицейские части. В мае 1917 года, после сдачи экзаменов за четвертый семестр, Эйзенштейн был зачислен в Школу артистов

¹ Эйзенштейн С.М. Как я стал режиссером (1945) // Эйзенштейн С.М. Избр. проза; В 4 т. М.: Искусство, 1964–1971. Т. I, С. 97.

кой инженерной войск. Однако новое буржуазное правительство князя Георгия Льюка мало что могло поделать с ослабевшей воинской дисциплиной, которая предоставляла большие свободы даже новобранцам. Представления в театрал закончились, теперь их использовали для политических митингов. Центр регулярно заполнялся революционными массами, слушавшими Троцкого. В Таширском дворце, по соседству с квартирой матери Сергея, помещался Центральный исполнительный комитет Советов. 3 июля 1917 года рабочие и прибывшие из Кронштадта матросы вышли из Дворца на вооруженную демонстрацию. Большевики, бывшие инструкторами этого марша, сами не знали, сверхнет рабочни и матросы правительство или же демонстрация пройдет мирно. Эйзенштейн смотрел из окна на растущие шеренги демонстрантов. Он не видел выступлений на Невском проспекте (изображенных позднее в его фильме «Октябрь»), где толпу обстреливали правительственные войска. Эта демонстрация была единственным политическим событием, очевидцем которого стал Эйзенштейн. Он ничего не знал о терроре, развязанном против большевиков на следующий день. Их партия была объявлена вне закона, Таширский дворец окружен. Жители квартала вынуждены были оставаться дома, поскольку передвигаться по городу стало практически невозможно. Эйзенштейн же среагировал на Февральскую революцию как художник, пробуя свои силы в качестве политического карикатуриста. Его глубоко обидел отказ Аркадия Аверченко, издателя известного журнала «Новый Сатирикон», опубликовать его рисунки. Другие издания («Петербургская газета» Сергея Худекова и «Биржевые ведомости» Станислава Приснера) взяли его карикатуры на Керенского, подписанные псевдонимом «Сэр Гий», сэр Веселый. Эти рисунки так и не были напечатаны, но студент получил 25 рублей задатка, которые тут же потратил на покупку истории архитектуры античного театра Георгия Лукомского.

В августе Эйзенштейна отправили в составе инженерных войск в Ижору — строить понтонные мосты, а осенью он вернулся в Петроград. В октябре 1917 года в Юрьеве (ныне Тарту), куда в 1916-м было эвакуировано инженерное ведомство Рига, состоялась его последняя встреча с отцом. Михаил Осипович встретил сына в обществе новой сестрини, молодой Елизаветы Михальсон. Два вечера подряд они вместе ходили в кинематограф.

Сергей вернулся в Петроград, когда большевики и несколько тысяч вооруженных рабочих ворвались в Зимний дворец и аресто-

вали Временное правительство. Эйзенштейн в это время разбирал дома заметки о гравюрах XVIII века. Его тета, Анна Васильевна Бутюжская, унаследовавшая от покойного мужа — генерала богатую коллекцию гравюр Калло, делла Беллы, Хогарта и Гойи, как раз начала посвящать племянника в причудливый мир этих произведений.

Революция, позднее получившая известность как Великая Октябрьская, была вторым потрясением, которое Эйзенштейн умудрился не заметить. Но он прекрасно знал о пылом разгуле, охватившем город после того, как восставшие обнаружили анские потребности Зимнего дворца. Эту гротескную сторону восстания он запечатлел в «Октябре». В своих воспоминаниях он приводит поразительные детали, ставшие для него знаками Революции. Портрет царя кисти Валентина Серова, перевернутый вверх ногами и насаженный на пик дворцовых ворот. Ожесточение пустых бутылок из-под водки на памятнике Екатерине Великой воле Александринского театра. И эту революцию Эйзенштейн воспринял через искусство, вернее, через его профанацию.

В январе 1918 года большевики распустили Школу врапорщиков иностранных войск, и Эйзенштейн вернулся в институт. Лекции часто отменялись. Он получал место в жесткой конторе под руководством дамы со странным именем Минка Пингиртон. Единственная прелесть, по которой Эйзенштейн пошел на эту работу, заключалась в том, что ему обещали командировку в Лондон.

Впервые в жизни у Эйзенштейна появилось много свободного времени. Он целиком и полностью отдался театру. Он изучал историю театра и придумывал декорации и костюмы для «Гамлета» и «Талантливый Пугачин», «Продолжение Сказаний» Мольера и «Пиканная дама» Чайковского, для «Любимый в трех апельсинах» и «Зеленый птенец» Гюго. Его собственные драматические наброски следовали после того времени. Он написал сатирическую пародию в стиле еврейского кабаре «Красное зеркало», стилизацию под барочный театр, имитирующую эксперименты Есенина в «Старинном театре», а также «Зарево Красного Набата» — агитационную мистерию о фабриканте Капиталистове и рабочих с фамилиями Свободина, Ровнов и Братцев, написанную под влиянием «Мистерии-буффа» Маяковского.

18 марта 1918 года Эйзенштейн — как и многие из его однокурсников — был призван в Красную Армию. Вопреки его последующим утверждениям в разнообразных автобиографиях и анке-

тах, он не записывался добровольцем — у него просто не было выбора. Его матери удалось выхлопотать место под началом друга семьи подальше от фронта.

Пока Троцкий вел в Брест-Литовские переговоры с Германией о сепаратном мире, большевистское правительство решило, что, коль скоро старая армия не боеспособна, страну должна защищать новая Красная Армия. Это шло вразрез с первоначальным намерением большевиков основать государство без полиции и регулярных войск. Весной 1918 года ситуация стала критической. После заключения Брест-Литовского мира немецкие войска заняли Финляндию, Польшу, Прибалтику, Украину и Крым. Британские, американские и французские части высадились в Мурманске, а японцы — во Владивостоке.

В феврале 1918 года немцы вошли в Ригу, и связь Эйзенштейна с отцом была прервана. Когда в декабре Советы на короткое время восстановили контроль над Ригой, Михаил Осипович и Елизавета Михельсон эмигрировали в Германию. Любимый сын не мог и, как он напишет позднее, не захотел последовать за ними. Он остался в России — с маминькой и с красными, навсегда отказавшись от отца.

Позднее Эйзенштейн будет высмеивать отцовские дома, которыми он некогда восхищался. Его воспоминания о папешке полны сарказма: «Папа — сам *l'âne de papier* [заткуатурный лев]. Тщеславный, мелкий, непомерно толстый, но не покидавший белых перчаток (в будни!) и идеального крахмала воротничков»⁴. Был ли каменный лев в «Бронзовых Потемкине», глениво вскакивавший после пушечного выстрела оставших матросов, «детей паре-батюшки», скрытым портретом папешки? Бунт Сережи — бунт хорошего, послушного мальчика против отца и отцовских ценностей — не скрыв глубины их влечения, больше, чем хотелось думать самому Эйзенштейну. Он с легкостью отказался от шелковых галстуков, лошадей и крахмальных воротничков, но пшкет перед властью остался в нем неизколебим. По примеру маминьки, он позволял себе критические вольности, дерзкие остроты и шоканрующие рисунки. Наследие же отца оказалось в космополитических взглядах и любви к витиеватой линии — он только заменил эр нуво на барокко.

⁴ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. С. 94.

У Сережи не было ни юридической, ни эмоциональной возможности выбирать между родителями. Даже будучи взрослым, Эйзенштейн говорил то голосом маменьки, то голосом папеньки. Это состояние не было метафорой (или все же было?), оно свидетельствовало о затянувшейся стадии полового созревания: его голос напоминал то высокий писк, то низкий скрип. Эйзенштейн частенько вызывал смех у слушателей, и ему быстро пришлось расстаться с мечтой о карьере актера. Позднее, в двадцатые годы, он усердно работал над своим голосом под наблюдением одного московского врача. В конце концов ему удалось выработать вместо маминного фальцета «поставленный» баритон.

Разрыв Эйзенштейна с отцом был смягчен появлением новой «юноной» фигуры — Зигмунда Фрейда. Летом 1918 года, во время увольнения Эйзенштейн прочитал в трамвае его брошюру «Леонардо да Винчи. Детские воспоминания». Это было первое психоаналитическое исследование, попавшее в его руки, и оно поглотило его настолько, что он не заметил, как его брови омылись беловатой жидкостью, молоком из пролинувшейся бутылки — след интеллектуального оргазма. Следующие несколько недель он занимался тем, что читал всего Фрейда, каясь только миг отсыпая. Труд был немалый: Фрейда в России хорошо знали и много переводили. Историку Леонардо да Винчи, замкнутого, эмоционально uzavленного мальчика, воспитанного отцом и лишнего общения с матерью, Эйзенштейн прочел как анализ собственной детской травмы, как первое объяснение своих темных переживаний. Позднее он вернется к фрейдизму истинно: как способу прояснить и передать смысл собственным крикам. В 1929 году, в Париже, Эйзенштейн скажет интервьюеру, что в 1918-м, прочтя Фрейда, он точно захотел поехать в Вену, чтобы учиться психоанализу⁷. Но война и революция прервали ему путь.

⁷ Cinéma. [Paris], 1979, N 59.

1918–1920

Чтение молодого солдата. Масоны и Япония

Эйзенштейн был зачислен на службу военным строительным техником 2-го инженерного батальона (позднее 18-го военного строительства в составе 6-й действующей Красной Армии). Тогда еще продолжались споры о статусе профессиональных офицеров царской армии — можно ли им служить в новых войсках. Инженерный батальон состоял только из опытных военных строителей, чей высокий профессиональный уровень вызывал у Эйзенштейна восхищение. Поскольку форма еще не была введена, молодой солдат продолжал носить белую студенческую куртку с институтским значком. Во время Гражданской войны Эйзенштейн не попал на театр военных действий. Зверства войны, насилие революции обошли его стороной.

Летом его часть дислоцировалась в Гатчине под Петроградом. Служба напоминала летние каникулы. Эйзенштейн мог приехать на траншее домой, запастись свежим бельем и новыми книгами. В июне 1918 года тяжелые бои велись на юге, на Волге под Царицыным и на Украине. Эшелон Эйзенштейна колесил по северо-восточным губерниям. Блокадный Польский фронт (Конарня сражалась южнее) затих в июле 1919 года из-за неофициального прекращения огня — генерал Пилсудский выказал, что принесут сражения с Денниным на юге.

Эйзенштейн даже не страдал от голода и холода, возвращаясь в Петроград в 1919–20 годах после переезда правительства в Москву в марте 1918-го. Он привел войну вдалеке от боевых действий, в тихих краях рядом с русско-литовской границей: Пскове, Ижоре, Витебске, Великих Луках, Холме, Двинске.

Его часть занималась тем, что взрывала немецкие оборонительные укрепления — мощные сооружения с вентиляцией и са-

нами, защищенные от грунтовых вод. Эти солидные конструкции резко контрастировали с временными русскими окопами, затопленными водой. Эйзенштейн пережил войну как столкновение с более совершенной вражеской техникой.

Во время частых остановок Эйзенштейн, укрываясь в тени теплушки, читал Артура Шоненгауэра, Мирица Метерлинка, Оскара Уайльда. «Пол и характер» Отто Вейнингера. Для солдата рабоче-крестьянской армии это было в высшей степени декадентское чтение. Он усердно делал выписки из книг о Елизаветинском театре, о японском театре Кабукя, об устройстве шекспировской и античной сцены. Количество книг, которые он вознал с собой, было огромным. Он читал манифесты адиптов нового свободного театра: «О театре» Всеволода Мейерхольда, «Театр как таковой» Николая Евреннова, «Революция театра» мюнхенского режиссера Георга Фукса. Все эти работы были опубликованы в 1908–12 годах. Их авторы утверждали искусство одной личности — режиссера — и рассматривали театр как единственную, подлинную, высшую форму реальности.

В мае 1919 года Эйзенштейн начал вести записки. Но это не был личный дневник. Он записывал не свои переживания, а свои мысли о прочитанных книгах — искусство было для него жизнью. Он описывал коллективное строительство моста как отличную мизансцену. Он воспринимал действительность как художественный образ, а революцию — как драматическое действие.

В своих записках Эйзенштейн размышлял об изменениях в театре. От антрактов, считал он, следует отказаться, потому что они разрушают общий эффект. Он мечтал об использовании цветного освещения в духе евренновской «Царевны» по «Саломея» Оскара Уайльда. Он проецировал все увиденное на прочитанное, и его мысль тренировалась в нахождении параллелей, отражений и соответствий между живописью, театром, литературой и философией. И он, конечно, мечтал о том, чтобы самому стать театральным режиссером.

В эту кровавую эпоху Эйзенштейн читал символистские пьесы. Был солдатом, революционером, воином и рабочий класс казался далеким. В диссидентских записках отсутствует реальная повседневная жизнь, но она появляется в письмах к матери. Здесь Эйзенштейн описывает еду, условия, в которых удается сохранить чистым душевное бремя, и зубную боль, которая мучила его на протяжении месяца. Юлия Ивановна тем временем продала кое-что из своих ве-

ней, вырученные деньги она вкладывала в письма, исполненные продуманными советами, касающихся его положения в плену. Она предлагала ему сходить в бордель, но при этом не забывать о предосторожностях. Эта рекомендация, по-видимому, последовала в ответ на письмо, в котором он описывал, как датские проститутки привлекали к строительным работам. Эйзенштейн не был готов к такого рода материнской заботе и утверждал, что она чужда его либидо. Он все еще оставался девственником. Его интерес к сексуальной сфере был чисто теоретическим: один из товарищей поразил его своими солидными — до тонкостей — познаниями по части спаривания животных.

В марте 1919 года Эйзенштейн прибыл в Данияск (ныне Даугавпилс), где начал писать большую пьесу «Комедия Власть, или Королева Изабелла», но оставил замысел, когда прочитал «Принцессу Мален» Мориса Метерлинка. Огромное впечатление на него произвело эссе Гюльста фон Клейста «О театре марионеток». Он придумал декорации для «Варфоломеевской расправы» Бена Джексона и «Пер Гюнта» Генрика Ибсена.

В январе 1920 года страсть Эйзенштейна к театру наконец нашла выход. С осени его подразделение дислоцировалось в Великих Луках. В городе имелся гарнизонный клуб, в котором военные строители организовали любительский театр и поставили комедию Аркадия Аверченко «Давильник» и «Пиратов» Гоголя. Начальник Эйзенштейна, инженер Сергей Пейч, исполнил главную роль; сам Эйзенштейн оформил сцену. В великолуком Доме Просвещения он слушал лекции по истории театрального костюма. Лектор был переводчиком Эдварда Круга, лично знал Есенинова и играл в его театре. Однако в письме матери, где Эйзенштейн описывает это событие, он странным образом забывает упомянуть имя этого человека с большими связями. В Доме просвещения Эйзенштейн познакомился с художником Константином Елисеевым, который учился вместе с Николаем Рерихом и работал декоратором и актером в петроградском Литейном театре, где ставили и Мейерхольд, и Есенинов. Этому профессионалу Эйзенштейн показал свои театральные наброски. Встречены они были вполне благосклонно.

Весной 1920 года Елисеев вступил в должность режиссера передвижного фронтового театра и тут же начал хлопоты о переводе Эйзенштейна из инженерного подразделения к себе в Агитпроп. Это удалось ему лишь с третьей попытки: старший инженер Пейч не хотел терять квалифицированного техника. 17 июля

Эйзенштейн написал матери, что наконец получил удостоверение, в котором он официально значится декоратором театра. Его «благодарность» Елисеев, член Революционного совета, добился своего¹.

В Политическом управлении Западного фронта, кратко и недолго именовавшемся ПУЗАП, Эйзенштейн встретил Павла Аренского, сына композитора Антона Аренского. Как большинство мужчин его возраста, Павел был призван в армию, но его признали негодным к строевой службе — и он работал инструктором. Эта случайная встреча глубоко повлияла на судьбу Эйзенштейна.

Аренский был на десять лет старше. Вышел из артистической семьи, он был знаком с московской театральными интиер, писал пьесы и с готовностью беседовал на театральные темы с молодым и пытливым техником, все еще носившим студенческую форму.

В июле 1920 года Эйзенштейн и Аренский перевезли в Смоленск, а месяц спустя — в Минск, только что оставленный белополяками. Теперь Эйзенштейн официально работал художником сцены фронтового театра с профессиональными актерами. Работа его захватила. Он писал матери: «Минск, 4 августа 1920. Из Смоленска я не писал, ибо и писать нечего было, и жизнь, в течение месяца в теплушке к особи жонжеродостным письмам не располагала. Здесь же — прямо Европа. Совершенно обильно продаются, например, лимоны (я только 350 р. штука!), картофельная мука (200 р.), рис (1400 р.), макарон, червленки, грецкие орехи, шоколад (от 600 р. ("домашний" — немецко-польский-военный-какао-мед) до 4.000 р. — настоящий Swiss!), эмальрованная посуда, подтяжки, белье (идеальное), булочки (200 р. штука) etc. Есть "кафе", настоящая сытерская с экстрактом (15 р. стакан). Сода чуть ни в каждом магазине (1000 р. фунт). И обильно — все, кроме, кроме — денег. Но по-видимому будет возможность крупно зарабатывать на стороне, хотя мой основной вклад очень мал — 3.600 р. [...] Сейчас живем втроем я, "любимый" Пельский и "непристенник" Тю-Кли — занимаем квартиру и твердой "вод нас" гостинице. Долго ли продержатся все эти чудеса и продолит — не знаю. Жаль, что сейчас нет денег (шкурка сегодня 3.000 и уже почти проел, хотя все же столь благодарен, что приобрел 1/2 фунта) соды. Но шоколад (хотя и "домашний") с белой бржкой так соблазнителен и я, кажется, даже уже облизал Бонка, что ско-

¹ РГАДН. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. ар. 1349. Л. 13 об. — 80.

ро всего этого не станет и не удастся переслать Тебе какой-либо "деликатес", хотя на днях получу жалование за весь июль. Самоги сюда выслать можно»².

Тогда в Минске еще стояли дома в стиле «ампир». В городе работало электричество и даже выходили журналы с летними парижскими модами 1920 года. Эйзенштейн нашел дополнительный заработок, расписывая с Елисеевым агитпоезда — «обычный для художников способ подзаработать в те времена. «Расписали 5 вагонов (теплушек) Агитпоезда "Красноармеец", знамен, всякими плакатами. Антастами, идеализированными красноармейцами etc. Работали всего 3 дня, 3 раза ночевали и получили 3-х дневный паек, между прочим по 3 фунта] белой муки», — писал он матери 27 августа³. Его смущала ее щедрый финансовая поддержка. Была-по, она посылала ему по 20–30 тысяч рублей. Он просил ее не при-давать все и послал ей 75 граммов настоящего каюю.

Следующей постановкой на театре должна была стать пьеса Горького «На дне», но работа выбилась из графика. В Риге начались мирные переговоры с Польшей. Все участники фронтового театра получили возможность выбирать: или перебраться в Ровно, вме-сте с армией после окончания войны, или остаться в Минске, где Совет народных комиссаров планировал организовать театр.

Елисей выбрал Минск. Эйзенштейн же принял совсем другое решение, став членом нового круга Аренского, суммившего неожидан-ные заманчивые перспективы и — судьбоносные повороты. Розенкрейцер Аренский ввел Эйзенштейна в запертую дверь — и благодаря случаю Эйзенштейн стал членом тайного братства. На церемонии посвящения в Минск принял епископ розенкрейцеров. Известный в мире под именем Бориса Зубакина, он зарабатывал на хлеб тем, что выступал по военным клубам с лекциями на раз-ные темы, включая теорию смеха Анри Бергсона. Встречи тайной двери происходили обычно в казармах. Здесь Зубакин системати-чески знакомил новообращенных рыцарей с основами оккультиз-ма, читал лекции о египетских мифах, каббале и алхимиках, о ро-зенкрейцеристве и его связи с франкмасонством, о русских тайных

² Там же. Л. 43–45. См. также: Николай А. Один год Сергей Эйзенштей-на. 1920–1921. Письма с комментариями // Канонические тексты. 1993. № 23. С. 13–14.

³ ЦГАЛП. Ф. 1923. Оп. 1. Бд. кр. 1549, Л. 31. См.: Канонические тексты. 1993. № 23. С. 18.

ловках. Теперь место отца и Фрейда заняли розенкрейцеры, новая инстанция власти, предлагавшая высшее знание и театральные ритуалы.

В письме матери от 20 сентября 1920 года Эйзенштейн писал: «Имел здесь очень интересную встречу — сейчас пережившую в теснейшую дружбу нас троих с лицом совершенно необыкновенным: странствующим арапетскою Ордена Рыцарей Духа. Человек совершенно необыкновенный. Начать с того, что видит астральное тело всех и по нему может о человеке говорить самые сокровенные (отвлеченные) мысли. Вообще он излагает удивительно захватывающее учение. И опять же дальнейшее — Москва. Туда, вероятно, прибудет и он. Знания его прямо безграничны. Да, не ожидал я столько от Минска. Итак, милая дорогая Мамуля, не сердись на меня — дай мне "обломаться". М. б. так нужно»⁴. Эйзенштейн просил ее никому не рассказывать об этом событии: розенкрейцеров и франкмасонов преследовали. В Москве лжка, в которую Аренский ввел Сергея, привлекала к себе особое внимание ЧК, поскольку ее основатель, Аполлон Карелин, возглавлял и движение анархистов. Карелин стал членом московского ордена во время своей эмиграции во Францию. В 1917 году он вернулся в Россию с целью учредить его восточное отделение. ЧК подозревала, что лжка служила прикрытием для анархистского движения, разгромленного большевиками в 1918 году.

Павел Аренский познакомил Эйзенштейна с молодой парой — Верой и Леонидом Никитичами. Леонид был художником и тоже членом ордена. Однажды вечером Аренский поделился с Леонидом и Сергеем волнующей новостью: он узнал, что из Минска можно уехать, получив назначение в Отделение восточных языков Академии Генерального штаба. Все, что им требовалось, это приглашение из Академии. Источником информации Аренского был его старый друг, которого он встретил в доме у Скарбина, профессор Николай Попов-Татина, новый декан Японского отделения Академии. Аренский быстро съездил в Москву, где декан лично его встретил и сообщил, что кандидатам надо будет держать экзамен по японскому языку. Аренский вернулся с учебниками, и трое друзей принялись зубрить нерасшифры. Три недели спустя они приехали в Москву на экзамены. За проезд они расплатились продуктами —

⁴ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. зр. 1549. Л. 58–58 об. См.: Книжнические заметки. 1995. № 25. С. 28.

готовей янд. После экзаменов Попов-Татина послал всем трем выдв на учебу в Академию.

Они планировали потратить на изучение японского языка около двух лет, после чего собирались отправиться в Японию. Эйзенштейн мечтал об этом путешествии. С особым нетерпением он предвкушал, как будет изучать японский театр. Минск определенно преexшил его ожидания! Осторожно подготовив мать к авантюренму повороту, который приняла его жизнь, он предлагал ей поехать в Японию вместе с ним. В конце концов, собирался же Аренский взять с собой и жену, и мать.

Юлия Навокина пришла в ужас от этой идеи и потребовала, чтобы сын вернулся в Петроград в Институт инженеров. Она только что получила документ из Института, освобождающий Сергея от службы в армии: 13 августа Народный комиссариат решил демобилизовать студентов высших учебных заведений.

Сергей умолял мать понять его. Искусство Москвы, домом тверского театра, и Японией было слишком велико. Лишь поступившие в Академию Генерального штаба позволят быстро уехать с фронта и жить в столице. Кроме того, к концу сентября положение на передовой неожиданно стало критическим. Переговоры о мире с Польшей провалились. Воодушевленная успехами Врангеля на юге, польская армия выбила части Красной Армии с окраин Варшавы. Линия фронта приблизилась к Минску. Город спешно эвакуировался. 27 сентября три солдата, получившие приказ прибыть в Москву, едва успели в последний беженский поезд. Тем не менее Эйзенштейну каким-то чудом удалось захватить с собой мешок, полный книг. Во время остановки в Витебске он увидел город, преображенный супрематической живописью Казимира Малевича: побеленные кирпичные фасады были расписаны зелеными кругами, оранжевыми и голубыми квадратами. Эти стены лишь намекали на те спортризы, которые ждали на художественной сцене Москвы. Эйзенштейн и не подозревал, что приближается к началу своей художественной карьеры. Он готовился к жизни япониста.

В позднейших воспоминаниях Эйзенштейн описал свой приезд в Москву как авантюреную цепочку счастливых совпадений. В действительности же все было хорошо спланировано. Его решение обернулось множеством выгод. Он получил желанный военный паек. Студентам Академии Генерального штаба РККА выдавали два фунта хлеба в день, а то время как даже солдаты на фронте

получали только полтора фунта. Студентам полагалась небольшая стипендия, они могли пользоваться бесплатной прачечной. Эйзенштейну даже пообещали новую форму. Хотя в Москве у Эйзенштейна были родственники (некоторые из них находились в застенках ЧК), он решил остановиться в студенческом общежитии (бывший Охотничий клуб) напротив Кремля. Трамваи не ходили, действовал строгий комендантский час, но Эйзенштейну повезло: до любого места в центре он мог дойти менее чем за полчаса. Все музеи и театры можно было обойти пешком, поскольку и учебный корпус на Воздвижение 6, и общежитие находились в самом центре города. Занятия отнимали у него всего лишь два часа в день. Французские и японские классы собирались три раза в неделю. Большую часть времени он проводил в библиотеках, просматривая альбомы по искусству и все книги о театре, какие попадались у него на пути.

Он часто бывал в гостях у Аренского, который жил в квартире своей первой жены Веры, двумя годами ранее ушедшей к режиссеру Художественного театра Валентину Смышляеву. Смышляев ставил и в театре Пролеткульта. Ему так понравились наброски Никитина и Эйзенштейна, что он предложил им сотрудничество. Возможность была идеальной, поскольку труппа Пролеткульта только что переехала в новое здание — Эрмитажный театр в Каретном ряду.

Мифическое вхождение молодого художника в столичный круг не было случайным. Смышляев являлся одним из доверенных лиц Карелина и активным членом того же тайного ордена, что Аренский и Никитин. В ложу входили и Михаил Чехов, капризная звезда студии при Московском Художественном театре, и Юрий Заваловский, брат жены Смышляева, исполнявший роль принца в «Турандот» Вахтангова. После общего собрания на московской квартире Смышляева Эйзенштейн был принят в тайное общество.

В 1937–38 годах почти все масоны и розенкрейцеры были приговорены к смерти и казнены. В 1920-е годы Аренского и Бориса Зубкина арестовывали несколько раз. Никитина и Заваловского арестовали в 1930 году; последнего, правда, выпустили, после того как за него вступился Станиславский. Смышляева от ареста спасла смерть от инфаркта в 1936 году — ордер на его имя был уже выписан. Эйзенштейн избегал участи своих друзей и коллег, оставив лишь саркастические замечки о своих братьях-масонах и ро-

зенкрейцерах в мемуарах 1946 года. Одного бывшего друга он описал как «промадного роста, состоявшего когда-то в анархистах, детенирировавшего русского аристократа с немецкой фамилией», а Аренского как «неудачника — сына одного из второстепенных русских композиторов». «Здравомыслящим останусь я один», — писал он².

Между тем именно орден обеспечивал Эйзенштейну быстрый доступ к московской театральной элите — людям, без которых его художественная судьба, возможно, сложилась бы иначе. За две недели пребывания в Москве молодой солдат Эйзенштейна, не обладавший никаким опытом работы в профессиональном театре, был принят на должность главного художника сцены. Если учесть припритное внимание Пролеткульта к социальному происхождению своих работников, это было тем более необычно. Но руководство полностью доверяло Смышляеву. Его приемный отец, Федор Благотаровский, был близким другом и товарищем Павла Лебедева-Полянского, в то время руководителя Пролеткульта.

Даже на фоне всех изменений, вызванных Революцией, стремительный старт карьеры Эйзенштейна выглядит исключительным в относительно замкнутом мире московской художественной элиты.

Жизненные условия Эйзенштейна неожиданно улучшились после того, как однажды вечером в танцевальном театре он столкнулся с Максимом Штраухом, своим приятелем по летним каникулам на Рижском коммуне. Обычно Эйзенштейн днем покупал в театральной кассе три билета, два из которых перепродавал перед спектаклем по более высокой цене. Так бедному студенту удавалось ходить в театр почти бесплатно. В тот вечер он сначала принял Штрауха за милиционера, собиравшегося его арестовать. Но недолго было, быстро выяснилось, и друзья детства обрадовались неожиданной встрече. Штраух собирался на месяц поехать в Сибирь и предложил Эйзенштейну комнату в «уплотненной» эстетической квартире, когда-то целиком принадлежавшей его отцу, бывшему до революции состоятельным врачом. Кроме великодушного Штраухом руководила боязнь, что за время его отсутствия комнату могут занять. Поселить у себя надежного знакомого из хорошей семьи означало обезопасить свою жилищную от прихвостов домового комитета, только и ждавшего, чтобы поделится на освободившееся место чужих людей. Кстати, Юлия Иванова в

² Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. I. С. 62, 64.

Петрограде прибегнула к той же тактике. К ней переезжали крестьянин Сергей, дядя Григорий, и его жена. «Только, пожалуйста, заприте мои книги!» — напоминал сын в письмах. Так Эйзенштейн поселился по адресу Чистопрудный бульвар, дом 23, квартира 2. Жилище располагалось весьма далеко от Воднянкевич, но место было очень спокойным и тихим. Расстояние до центра вскоре сократилось, поскольку 1 декабря вновь заработали все линии трамвайных линий. Эта комната оставалась московским адресом Эйзенштейна вплоть до 1935 года.

На занятиях Эйзенштейн неутомимо изучал японские и китайские иероглифы. Параллельно он читал Золя, Барбье Д'Орвилья и Бодлера по-французски. У матери было швейное для него зимнее пальто, она поклажа ему деньги на ботинки. Она постоянно уговаривала сына образоваться, вернуться в Петроград и возобновить учебу в Институте гражданского инженерства. В письмах Эйзенштейн извинялся. Он не может оставить Москву: занятия японским языком настолько интенсивные, что нельзя пропустить ни одного класса. Оправдание можно было считать отговоркой. Через две недели после своего прибытия Эйзенштейн стал членом труппы Театра Пролеткульта. В качестве художника сцены он должен был следить за работой мастеровских. Обязанности свалились на него вдруг, и все разом. Он должен был сдать свой первый экзамен по японскому языку (восемьстраничный перевод) и подготовить свою первую профессиональную постановку — «Мексиканка» Смышляева. Эйзенштейн не мог справиться с тем и другим одновременно. Он должен был выбрать между японским языком и театром. От мучительного выбора его избавило стечение обстоятельств: решение было принято за него. В начале декабря специальная комиссия нашла формальную ошибку в заявлении Эйзенштейна о принятии в Академию. Официально он не был выгнанным, а значит и не мог учиться в Академии Генерального штаба. Отчисление стало для Эйзенштейна тяжелым ударом, так как жил он за счет Академии. Стипендия была скромной (от 4800 до 5800 практически обезбещенных рублем), однако Академия выдавала студентам желанные военные пайки: верблюжье мясо, мыло, соль, сахар, четыре коробки папирос в месяц, «советский кофе», почти два литра керосина и фунт масла.

В Пролеткульте Эйзенштейну обещали сходный паек, но не могли обеспечить его ипповещами. Некоторое время принимались коротать вообще без про довольственных карточек. Эйзенштейн рас-

тягивал семь с половиной фунтов мяса, хранившиеся на балконе. — в этом смысле знамя пришло к стати. Достать хлеб стоило большого труда.

Сначала Эйзенштейн был увлечен отчислением. Он собирался продолжить учебу вольнослушателем, вместе с Аренским и Никитиным посещая классы в Лазаревском институте восточных языков. В конце концов, он уже выучил наизусть 1500 слов, 150 иероглифов и столько же предложений. Он обещал матери вернуться в Петроград, если надежды, которые он возлагал на Лазаревский институт, не оправдаются. Однако все его время отнимала работа над постановкой в театре Пролеткульта.

31 декабря он получил от матери посылочное из Берлина письмо от Елизаветы Михельсон, которая сообщала о смерти его отца. Эйзенштейн должен знать, писала Михельсон, что отец назначил его своим единственным наследником. Деньги уже положены в Берлинский банк. О рижской квартире он должен позаботиться сам. Эйзенштейн доверил это рижской гувернантке Марии Энксене, которая добросовестно сделала то, что должна была сделать. В своем длинном письме Елизавета Михельсон подробно описала, как первого июля скончался Михаил Осипович. Он жил в нескольких немецких городах, в последнее время — в Берлине, и умер от удара в небольшом пансионе на Унтер ден Лампен, 62–63. Елизавета похоронила его на русском кладбище в Тегеле. Согласно воле Михаила Осиповича, она положила в гроб альбомную фотографию Сергея и домашнюю икону. «В материальном отношении, несмотря на разные чувствительные потери, Вашему отцу жилось хорошо, а будущее ему представило блестящее [...] он имел дела крупнейшего масштаба [...] От Вашего имени на могилу был положен самый хороший венок»⁴. Лида диктовалась об уходе за могилкой. Чтобы покрыть расходы, ей пришлось продать скрипку Амати, принадлежавшую Михаилу Осиповичу. Госпожа Михельсон, на которой отец Эйзенштейна так и не женился, писала одно и то же письмо тремя: 3, 21 и 31 октября 1920 года. Ответа от Эйзенштейна она не получала вплоть до 15 марта 1922-го, после чего выслала ему фотографии похорон и могилы.

Эйзенштейн воспринял эти запоздавшие известия как знамение. Свое решение стать художником и работать в театре он принял в тот самый день, когда узнал о смерти отца.

⁴ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1978. Л. 3–5.

В это время он работал над гимном розенкрейцеров вместе с Арениным, который только что перевелся из отделения хирца, писал сценическую переработку волшебной сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горошок». Он с головой погружался в мистицизм и — рисовал кубистические декорации для «Механики».

Пролеткулы наконец-то начал выдавать Эйзенштейну паяк, что позволило отпраздновать Рождество молочным десертом.

31 декабря Эйзенштейн записал в своем дневнике: «А ведь "связность" воерано всех частей спектакля, пластичность выдержки ритма и рисунка во всем этом контрасте театрального подхода (в моем смысле) с жизненностью имеет в конце концов глубинно мистическую основу — она символизирует единство ритма Вселенной. Не даром же представляя себе идеально "наложенное" театральное действо, непрерывно ритмически движущееся, меняющее да берет такой же *cape* [головноеустройство (фр.)], как сознание выхода из сознания, чувство "общего дыхания" с миром, растворение во что-то великое, как при одиноком созерцании глубины ночного небесного свода и звезд в одинокую ночную прогулку»⁷.

⁷ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 891. Л. 3-об.-4. См.: Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 33.

1920–1923

Анархисты в Мексике. Мейерхольд — второй отец

Осенью руководство Пролеткульта объявило конкурс на лучшую революционную пьесу, о чем 20 октября 1920 года сообщила газета «Коммунистический труд». Там же редакторы поместили список прозаических произведений, которые можно было использовать, в том числе рассказы из сборника Джека Лондона «Люди бездны». В верхнем левом углу жирным шрифтом стояло: «Коммунизм в Мексике». Пришла ли в голову Смышляеву идея соединить Джека Лондона и Мексику? Или это был его соавтор Борис Арватов, читавший в Пролеткульте лекции по истории искусства? Так или иначе, авторы объединили усилия, чтобы написать пьесу для конкурса. Они выбрали рассказ Джека Лондона «Мексиканец», имевший отношение не столько к революции, сколько к боксу. К началу ноября черновой вариант пьесы был готов. Театр согласился на постановку, и Смышляев пригласил декораторов Эйзенштейна и Никитина.

Сюжет пьесы прост. Мексиканским анархистам-революционерам нужны деньги на покупку оружия, и кинона для заработка выходит на боксерский ринг. Первое действие происходит в среде анархистов, второе — в конторе выпресарно по боксу, в третьем показан сам боксерский поединок. Завершается пьеса восстанием.

Эйзенштейн отнесся к постановке с энтузиазмом и много трудился, сделав сотни эскизов для трех декораций и шестидесяти трех костюмов. Отсутствие у него практического навыка в работе со сценической машиной компенсировалось опытом Никитина. К началу января они закончили макет декораций и эскизы всех костюмов. Наброски носили строго геометрический характер, но были раскрашены в гротескно яркие цвета — поклон русской глу-

бинке. Импресарио соперничающих трупп были стилизованы под шары и квадраты. Эйзенштейн украсил их костюмы крупной клеткой и полосками — зелеными, голубыми, желтыми. Эти наряды и маски со сгущенными красными носами напоминали кубистических шарковых клоунов.

Смышляев погрузился в работу предельно скрупулезно. Он вышел из натуралистической школы Станиславского и ориентировался на психологический нюанс. Этот подход радикально отличался от склонности Эйзенштейна к шутовской эксцентрике, комедии дель-арте и футуристическому шарку. Конфликт с режиссером был неизбежен, однако разразился позднее: поскольку работа над «Мексиканцем» шла полевым ходом, у них не было времени вступать в широкомасштабные художественные дискуссии. Первые спектакли были назначены на 10, 11 и 13 марта, и Никитин с Эйзенштейном работали ночи напролет. «Идеологи (Ideologi) нашего зрелища, — писал Эйзенштейн матери после премьеры, — на вершине блаженства и покаяния — это первая постановка у нас, которая не только не провалилась, но даже увлекает. В режиссерской стороне колоссальные дефекты, — все, что я предвидел, когда месяц назад в силу полного несходжения со Смышляевым во взглядах на режиссуру (он в этой области страшнейший дилетант), совсем отменялся от нас. Зато костюмы покорили всех (самые злые и те раскритиковали лишь некоторые из них, правда, не без оснований, но зато некоторые уже популярны). За декорации я делю лавры с Никитиным. То и другое правда слегка нестро (этот дефект я заметил первым), но до будущего месяца мы декорации немножко по-«успокоим», чтобы костюмы не терялись»¹.

Одна режиссерская идея принадлежала Эйзенштейну. Смышляев так много времени потратил на репетиции второго акта, что дал актерам *carte blanche* на работу с третьим. Наиболее важное действие (боксерский поединок) происходило за кулисами, а актеры изображали реакцию публики. Эйзенштейн предложил перенести ринг в зрительный зал и дать актерам возможность боксировать по-настоящему: реальные удары по потным телам, с полноценным контактом. Вместо театральной иллюзии — подлинное напряжение поединка. Эта идея нарушала один из основных законов театра: разграничение иллюзии и реальности. Но именно

¹ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1548, Л. 87–90. См.: Кановедческие заметки. 1993. № 23. С. 40.

позу границу Эйзенштейн и целил, и ее нарушение стало его рождением в качестве режиссера. В то время как его эскизы оставались под сильнейшим влиянием ярких кубинистических декораций театра Танрова, данное театральное решение обнаружило новую концепцию воздействия, которую позднее он будет модифицировать и развивать. В сцене восстания Эйзенштейн использовал особый световой эффект: прожектор хаотически метался по затемненной сцене, так что силуэты трех актеров в различных позах производили впечатление большого скопления людей. Оба решения — боксерский поединок и трехмерный графический световой эффект — выходили за рамки кубизма. «Сильно портит Смышляевская "нутровая" работа по системе Станиславского, неспособная понять и оценить всю прелесть ритмической чеканки mise-en-scène и движений», — писал Эйзенштейн в том же письме матери.

Премьера «Мексиканца» — пьесы о восстании мексиканских анархистов — состоялась в дни кровавого подавления кронштадтского восстания, в котором приняли участие двадцать семь тысяч вооруженных матросов, выступавших под анархистскими лозунгами. Первые рецензии были задержаны до апреля, дабы не вызывать ненужных ассоциаций. Восторженная статья Анри Барбюса, первоначально опубликованная в «*Clarté*», была переведена на русский и через год перепечатана в пролеткультовской газете «Горн». Барбюс особо выделял силу боксерского поединка как «изображение классовой борьбы со всем безнравством символизма»¹. Эйзенштейн вырезал все рецензии и подчеркнул предложения, в которых упоминалось его нововведение, притом что оно неизменно приписывалось Смышляеву. Его чувствительное честолюбие было задето, но он не позволил обиде выйти наружу.

По сравнению с солдатскими и студенческими временами директор Эйзенштейн внезапно стал получать значительные деньги. В январе ему заплатили сверхурочные за репетиции, двестисто две тысячи рублей, а после — он стал получать по двести пятьдесят тысяч в месяц. Однако Пролеткульт не мог обеспечить ему продовольственных карточек. Обед на «свободном рынке» стоил от двух до трех тысяч рублей, уголь продавали за семьдесят тысяч, хлеба было практически не достать. Эйзенштейн должен был зарегистрироваться как солдат, чтобы получать хлебный паек. Поиск хлеба стоил ему нервов и времени. Но его аскетическая повседневная

¹ Барбюс А. Русский пролетариат и театр // Горн. 1922. № 2. С. 136.

жизнь была упорядочена. Каждый четверг он ходил в городские бани. Кузминична, домработница семьи Штраухов, стирала ему белье, готовила гречку и щи. Таким образом, он мог тратить большую часть денег на свою давнюю страсть — книги. Он купал английские издания Шекспира, Бена Джонсона и двухтомник «Итальянская новелла Возрождения».

В течение трех месяцев крулослужбной работы Эйзенштейн переживал стресс. Он решил, что начнет посещать занятия в Строгановском училище прикладного искусства, как только закончится гонка с «Мексиканцем». К тому времени училище было переименовано во ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) и стало центром конструктивизма. Радикальные новаторы Владимир Татлин, Александр Родченко и Борис Арватов выгнали старого авангардиста Василия Кандинского, выиграв бой за училище в крайне напряженных дебатах. Триумфаторы отвергали абстрактное искусство, провозгласив в качестве программы социальную мистику. Эйзенштейн ходил в училище дважды в неделю на лекции и по истории искусства. Он также открыл для себя ритмическую гимнастику Далькропа, новую программу пролеткультовской студии Тон-Пласо. На эти занятия он отводил восемь часов в неделю. «Колоссальнейшее наслаждение! Я никогда не думал прежде, что какой-нибудь галоп под музыку, или выкидывание ног, ритмический бет ес, могут доставить такое наслаждение и так благотворно отражаться на настроении», — писал он матери 13 февраля 1921 года¹.

Его ждали новые постановки. Пролеткульт только что принял письмо Валерияна Плэтнева о восстании на Ленских золотых приисках в 1912 году, которое закончилось расстрелом рабочих. Все лето Эйзенштейн и Никитин работали над новыми декорациями, напоминавшими те, что они сделали для «Мексиканца». Их декорации плохо соответствовали уныло натуралистичной пролетарской триедии. Премьера состоялась 11 октября 1921 года, но пьеса не задержалась в театральном репертуаре и еще до весны была снята. «Все эти трубы, кубики и круги, раскрашенные в фиолетовое и зеленое, кисточки, физиономии актеров и другие футуристические чудачества, может быть, и были очень интересны для присутствовавших на первом представлении театральных снобов, но для про-

¹ РГА.ИЛ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 84. См.: Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 39.

«тетради» это нужно и обязательно. Актёры в тулупах с полосами из тех цветов радуги, какие-то серо-бурые-малиновые круги, должны-таки изображать сибирский вид, может быть и радовали глаз присутствовавших на спектакле футуристов, но они ничего не говорили ни уму, ни сердцу рабочих. Кроме того, странно же оказалась всякие реалистические пьесы актёров с ярко футуристической декорацией», — так звучал приговор одного из рецензентов⁴.

Эйзенштейну исполнилось двадцать три года. Ему предстояло внести поправки в «Мексиканца» и оформить еще одну постановку. Затем — время летнего отдыха. Он должен был принять решение: переехать в Москву навсегда или вернуться к матери в Петроград? Подать заявление в Техническое училище при Театральном отделении или учиться на ВХУТЕМАСе? Или, может быть, отпра- ниться на каникулы в Дагестан или Туркестан, чтобы запастись продуктами на зиму? Многие московские интеллигенты предпринимали подобные путешествия. Эйзенштейн колебался.

Он мечтал о независимой работе в качестве режиссера, о постановке «Золотого горшка» Э.Л.А. Гофмана, но его драматическая обработка сказки не прошла цензуру в Главлитрепертком. Другая пьеса Гофмана, «Мастер Мартин-бюгар», была запрещена цензурой весной 1922 года, несмотря на то, что спектакль был практически готов для сцены. «Мексиканское» трио над этой постановкой вновь работало вместе: Эйзенштейн и Никитин придумали декорации и костюмы, а Смышляев выступил как режиссер.

В эту попытку Эйзенштейн вложил много сил, написав в соавторстве с Аренским два варианта пьесы. После того как Пролеткульт отверг постановку, они задумывали сыграть пьесу в студии Художественного театра, которой руководил их собрат по ложе Михаил Чехов («Это уже будет марка!» — писал Эйзенштейн матери⁵), но пьеса не смогла пройти цензуру — ни в 1922 году, ни позднее.

В своем «дневнике» Эйзенштейн записывает мысли о новом театре, который воплотил бы древнюю оккультную триаду Духа, Души и Тела. В основе треугольной фигуры душа и тело, на вершине — дух. Ритмические ощущения должны способствовать

⁴ Зислис Н. «Лев» В. Партыца // Бедюта, № 1050, 15 октября 1927. Цит. по: Николай А. Московский дебют Сергея Эйзенштейна. М.: Интерграф-Сервис, 1998. С. 123.

⁵ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. кр. 1549. Л. 74.

достижению духовного экстаза. Эйзенштейн даже подверстал «Мексиканца» под эту схему. Но вместо работы над Гофманом Эйзенштейну предстояло сделать декорации для спектакля «Зорь Пролеткульта» по спискам пролетарских поэтов в честь 50-летия Парижской Коммуны. Он назвал спектакль «неинтересным и малокостным»: тот был сыгран только однажды — 21 мая 1921 года.

Работа над декорациями для плохих, ортодоксально пролетарских пьес стала надоедать и угнетать. Он даже начал подумывать о возвращении в Петроградский институт инженеров. «Если хоть сколько-нибудь не пойдет дело в театре — брошу все и уеду. А это весьма возможно, — писал он матери 4 января 1921 года, — ибо у нас там есть два специфических течения, которые я физически не выношу: во-первых *art proletarien quand-même*, и второе — “система” Станиславского (Худ. театра) — и с первым и вторым художнику театра делать нечего! На компромиссы же я не пойду — удастся установить свой курс — останусь, нет — уеду!»⁴

Он постепенно терял друзей. Аренский, студент Лазаревского института, изучавший хинди, с головой ушел в буддийский мистицизм. Пикитин занимался японским языком и учился в студии Аристарха Лентулова при ВХУТЕМАСе. Промотавшись весь год между Москвой и Петроградом, в мае 1921 года Эйзенштейн решил, что ему лучше остаться в Москве. От идеи вернуться к архитектуре он отказался окончательно.

Театр Пролеткульта с его жажками агитационными пьесами вызывал у Эйзенштейна тоску. Его конфликт со Смышляевым и его художественными амбициями достиг нового пика. Когда труппа Пролеткульта уезжала на летние гастроли, Эйзенштейн решил с ней распрощаться и заняться театральной учебкой.

Эйзенштейн отдавал себе отчет в том, что, несмотря на все прочитанные книги, практического опыта ему не хватает. Театральное училище, куда он подал в июне заявление, только что было реорганизовано в Государственные Высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ). Возглавлял их Всеволод Мейерхольд — живая легенда «нового» театра в России.

Эйзенштейн знал его постановки давно. В мае 1921 года он тайком проник на репетиции «Мистерии-буфф», но был выгнан как «постороннее лицо». Теперь, став студентом Мейерхольда, он

⁴ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1549. Л. 76–77. См. Киноведческие записки. 1985. № 23. С. 35.

имел на это полное право. Эйзенштейну повезло: как раз в мае 1921 года Мейерхольд ушел из театра РСФСР. Отчасти это было вызвано неустойчивой ситуацией в труппе и ограничением государственных субсидий, которые после введения НЭПа были гарантированы только бывшим императорским театрам. Они были перенумерованы в «академические»: Большой и Малый в Москве, Александринский и Марининский в Петрограде. Единственной независимой труппой, по-прежнему получавшей субсидии, был Художественный театр Станиславского и Немировича-Данченко. Когда актерский ансамбль Мейерхольда вынуждены слиться с более традиционной труппой Неудобина, радикальный новатор объявил, что его дом отныне закрыт. Мейерхольд не ставил практически целый год — у него кончилось много времени, которое он мог посвятить своей школе — ГВЫРМ.

Пройдя рискованный путь от символизма к барокко, от соединения арте — к политическому театру, от денди в цилиндре — к коммунисту в кожанке, Мейерхольд в очередной раз резко изменил направление своих поисков. Он работал над новой системой актерской игры — биомеханикой — и рассматривал свою студию как «лабораторию театрального конструктивизма». Эйзенштейн прошел вступительные экзамены 13 сентября 1921 года. Заданием было нарисовать мизансцену «шестеро преследуют одного». Помимо самого Мейерхольда (одетого в большие военные сапоги, грубый шарф вокруг шеи и красную феску), в приемную комиссию вошли директор школы Иван Аксенов и помощники Мейерхольда — Валерий Бебутов и Валерий Инкижинов. Аксенов был лыс и носил длинную рыжую бороду. Он был штабным офицером, разведчиком, переводчиком елизаветинских драматургов, автором первой монографии о Пикассо, членом группы футуристов «Центрифуга». Инкижинову предстояло прославиться в фильме Всеволода Пудовкина «Потомок Чингис-хана» (1925).

На экзаменах Эйзенштейн познакомился с молодым художником Сергеем Юткевичем, находившимся под влиянием кубизма. Юткевич родился в Петербурге в 1904 году в семье инженера-мостостроителя. Единственный сын получал блестящее образование в частной гимназии, после чего учился в разных художественных школах, а также у Александры Экстер, декоратора и художницы по костюмам в театре Танрова. Юткевич любил театр и цирк, посещал те же представления, что и Эйзенштейн, и знал тех же клоунов. Вскоре они стали близкими друзьями.

Студия Мейерхольда занимала первый этаж небольшого здания бывшей гимназии на Новинском бульваре, а сам мастер жил с семьей на втором этаже. Студия состояла из одной аудитории для занятий и одного зала. В число учеников входили будущие режиссеры театра и кино — Николай Эжик и Григорий Ромаш, Василий Федоров, Николай Охлопков и Владимир Любе, будущий критик Хрисанф Херасовский; вместе с ними учились и актеры Игорь Ильинский, Мария Бабанова, Василий Орлов, Михаил Жаров и дочь Мейерхольда, Ирина. Программа обучения состояла только из двух предметов: биомеханики и режиссуры. Валерий Николанов и супруга Мейерхольда Зинаида Рафа, в прошлом жена Сергея Есенина, преподавали биомеханику — систему аналитического конструирования движений в пространстве. Николай Бернштейн, развивший биомеханику в научную дисциплину, также читал лекции по этому предмету. Его исследования проложили путь для подлиннейшей работы в области психофизиологии движения и кинезики. В то время Бернштейн занимался организацией лаборатории биомеханики при Центральном институте труда (ЦИТ), которым руководил поэт Алексей Гастев.

Системы актерской игры, опирающиеся на внутреннюю жизнь актера, Мейерхольд отвергал как вредные и опасные для актерской души (*prache*). Он считал движение выражением эмоции, материализованной в моторных функциях. В системе Мейерхольда тело не подчинялось таинственному силу. Его моторику можно было объяснить с помощью новой науки — рефлексологии. Подобно бихевиористам, Мейерхольд полагал, что психику управляет строгая причинность. Реакция, или рефлекс, следовала за стимулом. Вместе того чтобы рассматривать рефлекс как следствие эмоции, он видел в эмоции следствие рефлекса: мы плачем не потому, что печальны, а мы печальны, потому что плачем. Следуя этой логике, заимствованной у Уильяма Джеймса¹, актеры могут добиться необходимого эмоционального состояния, совершая правильные рефлекторные движения. Динамика тела должна развиваться в конфликте между импульсом и торможением, между движением тела как целого и движением его частей. Предполагалось, что биомеханика должна обнажать конструкцию театральную роли и технику актерской игры. Сцена оставалась пустой. Актеры играли без грима, в проходежде. Каждое движение в этом свободном универ-

¹ James W. *Psychology*. New York, 1904, P. 376.

«слабым пространством было ископировано и доведено до совершенства акробатического трюка».

Весной 1922 года эта новая система актерской игры была представлена публике в спектакле «Великодушный рогоносце», юмористической фарсе бельгийского писателя Фернана Кромеллинка. Перевел и обработал пьесу Аксенов. Студенты ГВЫРМ присутствовали на каждой репетиции и исполняли роли любовников героини. Эйзенштейн заимствовал принципы биомеханики. То была новая школа выразительного движения, понятая как русский ответ европейскому экспрессивному танцу и американскому «тейлоризму», введенному на сцену. Декорации и костюмы к спектаклю ужаснул Эйзенштейна. Всю вину он переложил на «старую деву» конструктивизма Любовь Поливу. Зато в своем учителе Мейерхольде он обрел новую замену отца — очередного любимого татана.

На своих занятиях Мейерхольд намеревался разработать аналитический и систематический подход к обучению режиссуре. Рождение идеи нужно было связывать в одной формуле. Хаотический эксцентричный мотр восторгался схемами и диаграммами. Он планировал засадить своих студентов, которых называл ассистентами-лаборантами, за написание театральной энциклопедии и за работу над новой системой записи движений. Эйзенштейн-он назначил руководителем «энциклопедистов», поручив ему написать статьи о японском театре и о выразительном движении.

В 1934 году Эйзенштейн продолжит проект, который Мейерхольд забросил уже через год после начала своего преподавания в студии. Систематическое мышление никогда не являлось сильной стороной учителя — зато он был непреодолимым в спонтанных реакциях, импровизации и актерской игре.

Когда Эйзенштейну и Юткевичу надоело рисовать векторы, крути и квадраты, они после занятий просили Мейерхольда рассказывать случаи из жизни, «истории». Они расспрашивали его о постановке символистской пьесы Блока «Балаганчик», о работе в Париже над «Пизанеллой» Габриэля Д'Аннунцио с Илой Рубинштейн. Этот час анекдотов стал школой, в которой раскрывались секреты великого режиссера.

«Божественный. Неправильный», — пишет в своих воспоминаниях Эйзенштейн двадцать пять лет спустя⁴. Мейерхольд был для него воплощением принципа театра *par excellence*. Он блистал,

⁴ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. С. 215.

неизменно находилась в процессе преобразования: театральная «меланхолия», искривившийся Саламанкар. Эйзенштейн обожал его, стремился к сближению. Это желание всеобщности исполнялось благодаря Ирине, дочери Мейерхольда от первого брака. Ирина преподавала биомеханику в мастерских и влюбилась в Эйзенштейна. Пока он учился в ГВМРМ, ее считали невестой Сергея. Ирина выглядела как женская версия своего отца. Она была высоким, стройной, носила короткую стрижку и напоминала скорее мальчика. В доме Мейерхольда Эйзенштейн принимал как без пяти минут зятя, приглашали на обеды и обходились как с членом семьи. Мейерхольд даже ходил с другими учениками из «Мехиканца» и показывал спектакль.

Роман Ирины и Сергея — «тихий по критичности и глубокой исключительности семейный роман» — «протекал по всем правилам положения произведений этого рода в тех пыльных помещениях анжиках, которые дарят голубоглазым девушкам под Новый год и где первое объяснение в любви происходит не раньше второй главы второй части», — так назвал наблюдательный Ахметов⁷. Впрочем, в этом романе объяснение в любви было опущено. Через два года увлечение улетучилось.

Эйзенштейн был ленивым учеником, но в мастерских он потерпел фиаско. Он должен был сделать декорации для «Кота в Сапогах» Людвиг Тика и решил продолжить свой эксперимент с размыканием границ между искусством и жизнью, начатый в «Мехиканце». Пространство реального зрительного зала перед сценой уравнивалось в зрительном зале за ней, ауду были посвящены актеры, играющие зрителей. Таким образом, фигуры на сцене должны были вести двойную жизнь, обращаться к обоим мирам, реальному и иллюзорному. Мастерство театрального художника преподавала в студии Любовь Попова. Незадолго до того она отказалась от термина «декорация», заменив его «сценической конструкцией», в которой подчеркивала динамические элементы — колеса, лестницы, лифты и т. д. Она закончила со всеми декоративными элементами и любовью намеками на иллюзионистское изображение. Работу Эйзенштейна она считала довольно традиционной и потому плохой.

⁷ Ахметов Л. Князь художника // Искусство кино. 1968. № 1. С. 100.
(В книге не публиковалась предложенная структура.)

Тем временем Мейерхольд должен был поставить пьесу для труппы Незлобина. Он выбрал «Дом, где разбиваются сердца» Бернгарда Шоу и назначил декоратором Эйзенштейна, который построил макет, повторявший его спиралевидные декорации для пьесы Тинка. Попова снова подвергла его критике за старое презренное декоративное решение. Эйзенштейн списали со счетов как традиционалиста. Он модифицировал свою конструкцию, превратив ее в коллаж из металлических канатов, трапедий и колен, которые актеры Незлобина никогда бы не смогли использовать. Пьеса так и не была поставлена. Эйзенштейн приберет свои декорации на будущее. Ничем окончилось и другое задание учителя — экранирование «Графа Монте-Кристо».

Эйзенштейн подружился с директором школы Аксеновым. Их объединяла любовь к Елизаветинскому театру, к Бену Джонсону и Шекспиру. Эйзенштейна не смущало, что остроумный, циничный, язвительный Аксенов был агентом ЧК, доносившим о настроениях в московской артистической богеме. В конце концов, Эйзенштейн еще не стал полноправным членом этого круга.

Как-то он потратил целый день, бегая за Николаем Фореттером — самым модным режиссером сезона, открывшим экстравагантный футуристический Москва-холл накануне нового, 1921 года, — так и не решившись с ним заговорить. Эйзенштейн поведает об этом своему лексикону лишь многие годы спустя, когда Фореттер был уже прочно забыт, а Эйзенштейн приобрел всемирную славу.

Ушла в прошлое мечта о Яковине. 1 марта он женился матери: «Яковина сорвалась окончательно: политическое»¹⁰. Официально Эйзенштейн демобилизовался только в 1922 году. Это событие ухудшило его материальное положение: стипендия не была, а продукты пайки были скудными. Эйзенштейн нуждался в заработке. Он согласился разделить контракты с Куткевичем, который дружил с Николаем Фореттером и нанялся к нему декоратором. Куткевич предложил Эйзенштейну использовать этот шанс и сделать костюмы. В качестве ответной благодарности Эйзенштейн предложил Куткевичу помогать ему в театре Пролеткульта. За это Эйзенштейн отвечал за оформление «Макбета», которого репетировал один из новых режиссеров труппы — Валентин Тихонович.

¹⁰ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. зр. 1590. Л. 1 об. См.: «Обычная мать домашнего сына». Письма С.М. Эйзенштейна Ю.М. Эйзенштейну. 1921–1925. Публ. В. Забродина // Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 208.

Фореттер пародировал московские театры и ставил современные румы. Для его постановки Эйзенштейн и Юткевич симметрировали кубинистические декорации Пабло Пикассо для «Парада». Многоуровневая сцена Адольфа Алinoa послужила моделью для «Макбета». Из декорации для Фореттера и Тихомирова шли критерии с принципами «научной конструкции» Пешковой.

Фореттер был преуспевающим режиссером, и его художественные сцены получили хорошую прессу. Мейергольд всегда равнялся к успеху других, и эта ревность была опасной.

В апреле, после премьеры «Великодушного рогоносца», Юткевич и Эйзенштейн выехали в Петроград. За время этой поездки произошло многое: посещение родного дома, гастроли Фореттера и новая встреча. Юткевич познакомил Эйзенштейна со своим другом детства Григорием Кошкиным, только что возмевшим о рождении нового художественного направления — эксцентризма, — которое он помещал где-то между футуризмом и дадаизмом. Вместе с одеситом Леонидом Траубергом Кошкин открыл новую школу — Фабрику эксцентрического актера (ФЭКА). Его зять и кузен Илья Эрнбург жил тогда в Берлине, где издавал международный журнал «Вещь-Объект-Гегенстанд», выходивший на трех языках. Кошкин уверял москвичей, что с помощью этого журнала в ФЭКА вскоре узнает вся Европа. Он сделал Юткевичу с Эйзенштейном широкое предложение: поставить что-нибудь у него на «фабрике». Сам Кошкин репетировал «Гамлета» и «Женитьбу» с подзаголовком «Электрофикация Гоголя». Эйзенштейн с Юткевичем написали «Подвизку Коломбины», либретто в стиле пародий Фореттера. В 1910 году Мейергольд поставил «Шарф Коломбины», основанный на пantomиме Эрика фон Доницци и Артура Шницлера. Три года спустя Тандов отпустил постановкой «Покрывала Пьеретты». Эйзенштейн и Юткевич хотели бросить вызов обоим соперничающим лидерам нового театра и спародировали в своей версии обе версии. Ее жанр был определен как «изобретение сценических аттракционов». Подобно американским горкам или чирливу кокету, каждый номер должен был производить на зрителей особый психологический эффект, так чтобы у них захватывало дух. Полт Пьеро был морфинистом. Промашленник Арлекс производил подвизки. Действие происходило в Париже и разворачивалось исключительно на вертикально расположенных канатах. Старый Париж выглядел как американизированный мегаполис: — с барами, джазом и американскими танцами. Мать Коломбины приняла облик ресторана-авто-

мита. Ее тучные бедра были обернуты в розовое, осыпаны стелзливой ниточкой и напоказили вестфальский острок. Бюсташа с инертиками стояла на стойке, приставленной к ее бюсту. Эйзенштейн и Юнкерштедт хотели поставить спектакль не у фэжов, а в настоящем театре, на сцене Фореттера. Но этого не случилось: в театре Фореттера мог быть только один режиссер — он сам.

После летнего перерыва Эйзенштейн помогал Мейерхольду в постановке «Смерти Тарелкина». Отношения с «без пяти минут тестем» стремительно ухудшались. Мейерхольд реагировал на Эйзенштейна с раздражением. Но его недовольство было вызвано отнюдь не отношениями Сергея с Ириной. Мастер обманул Эйзенштейна в вероломстве, он утверждал, что тот выдал секреты школы Фореттеру и Пролеткульту, позволив тем самым украсть его творения.

Однажды на занятиях Эльзанды Райфа рассмотрела на Эйзенштейна долгим взглядом, оторвала от лежащей на столе афиши полоску бумаги и написала Эйзенштейну записку: «Сергей! Люблю Вас. Почитаю в Вас талант и ярко индивидуальность. Считаю: Вам необходимо уйти от М-да, как М-душел когда-то от Станиславского. Вы ошибли. Советую самому ликвидировать свое учение здесь. Благодарю и умию. (Принципиально же я Ваш враг, хотя лично питаю к Вам теплые и нежные чувства.)»¹¹ У Эйзенштейна не осталось выбора. В конце ноября 1922 года, сразу после вечерней премьеры «Смерти Тарелкина», он ушел из школы. Ушел, не винимая, чем вызвана неприязнь Мейерхольда. Вплоть до 1928 года, пока Стефан Цвейг не рассказал Эйзенштейну о signs ревности и отлучения «неудовных» в близком окружении Фрейда, психологический склад учителя оставался для него загадкой. Поняв суть дела, Эйзенштейн заключил, что в отношениях с учениками Мейерхольд воспроизводил травму своего разрыва со Станиславским.

Мейерхольд был психологически ветеринар, причем не только в отношении, таким как Танров, но и в отношении своих студентов. Те, кто продолжал работать в театре, как, например, Николай Охлопков и Василий Федоров, вызывали у него особое беспокойство. Говорят, на первом же занятии Мейерхольд объявил своим студентам: «Я вас боюсь, поэтому я вас ненавижу». Патриархальная атмосфера ветхого особняка на Новинском бульваре была пропитана подозрениями тирана Мейерхольда ко всем, кто пытался

¹¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. кр. 2062. Л. 4.

нати в искусстве собственным путем. Тех, кого обвиняли в раскрытии секретов мастера, изгоняли, предавая анафеме.

Всю глубину обиды Эйзенштейн поведал только своему дневнику, новому личному дневнику, который он начал вести в январе 1923 года, последовав совету Прима. Вести дневник ей самой посоветовал Мейерхольд. Эйзенштейн не только записывал события, которые произошли за день, но и возвращался к тому, что случилось неделями или месяцами ранее. В своих записях Эйзенштейн беспощадно свел счеты с Мейерхольдом, но произошло это не раньше 1926–27 года. В тот год «Ревизор» Мейерхольда соперничал с «Броненосцем «Потемкин»» за звание главного художественного события сезона. Эйзенштейн ловил каждый признак слабости Мейерхольда и подмечал знаки старческой немощи и тщеславия своего бывшего полубога. Он находил, что «Ревизор» жутки зрелищен и вместе с тем импотентен: «чувствуется гирячий обвислый дуб»¹¹. Это выражение Эйзенштейн заимствовал у своего нового друга — остро на язык Исаака Бабеля. Теперь Эйзенштейн считал Мейерхольда выкудышным учителем: «Мания преследования. Психоз на теме обвирывания. Болезнь, характерная для старых воров. Мейер всю жизнь жил на чужой счет. [...] Старческий маразм вполне кончен. Сатурнизм Мейера — позорящего своих детей — манера выталкивать недоучки с момента обнаружения в них малейших признаков самостоятельности или одаренности.

М. не создал ни школы, ни коллектива.

Я пришел к Мейеру пошлаговаться уже с большим опытом.

Обладался им через анекдотический материал всю зиму [...]»¹²

23 января 1928 года Эйзенштейн прочитал статью о «кино-фиксаци» театра у Мейерхольда¹³ и составил список вещей, которые Мейерхольд украл у него, Эйзенштейна. К числу соболевых изобретений Эйзенштейн причислял и биомеханику.

Дневник помогал видеть разрыв со вторым отцом, преодолеть силу его притяжения и ощутить свою независимость. Риторика Эйзенштейна, не оставляющая от учителя камня на камне, эксплуатирует тему его импотенции. Любовь-ненависть в отноше-

¹¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1103. Л. 30.

¹² Там же. Л. 48–50. Цит. из: Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919–1948 / сост. В. Забродина. М.: Новое издательство, 2003. С. 167.

¹³ Давыдовская А. Кинификация театра. (Несколько обобщений) // Жизнь искусства. № 22. Ноябрь. 1927. С. 4.

нии Мейерхольда повторили психологическую схему амбивалентных отношений с биологическим отцом — также «недостаточно «сексуальным». Свою учебу у Мейерхольда он сравнивал с домом, но резко уподоблял изгнанию из род¹⁶. «Что у меня, лишь самолюбивая алчность какая-то? Только ли «эдиповский комплекс» — преклонение перед авторитетом, достижение одинакового с ним уровня и опровергивание его — безотказительно ценности явления как такового?» — спрашивал он себя позднее, пытаясь выстроить модель собственного поведения. Вопрос его звучал в значительной степени как ответ¹⁷.

И тем не менее в своих воспоминаниях, написанных после того, как Мейерхольд был уничтожен, предан забвению и выброшен сталинским террором на «свалку истории», Эйзенштейн сказал, что «ведистон развязать ремни сандалей» на ногах Мейерхольда и что он «благодаря прикоснулся бы концами губ к шлему следа, оставляемого за собой твердою поступью неси собственного учителя»¹⁸.

Хотя Эйзенштейн и посвятил Мейерхольду свою первую самостоятельную театральную постановку, он стремился быть противоположностью учителю на протяжении всей жизни. Он старался быть мягким со своими ассистентами, не грубил им и не интриговал против них. Но требовал безоговорочной преданности.

Эйзенштейн драматично переживал разрыв с учителем. Он не сразу сдался — шесть месяцев спустя он вернулся в школу, чтобы 6 января 1924 года вновь с треском вылететь из нее за невыполнение очередного задания. Несмотря на все непогоды, к своему уходу Эйзенштейн подготовился неплохо и строил планы на будущее. В сентябре 1922 года Пролеткульт разругался со Смышляевым из-за постановки новой пьесы Пастерна «Над обрывом». Смышляев ушел из театра Пролеткульта, и там срочно искали замену. Кроме того, театальный отдел Пролеткульта набрал переданную труппу. Восстановить ее предложили Эйзенштейну. Временный адрес его первого собственного театра был Водянженка, 16.

¹⁶ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. С. 81.

¹⁷ Эйзенштейн С.М. Письмо к Пете Агапанов от 3. IX. 1930. «Самое удивное, чем в страдан, — это близость боли...» // Кинематографические записки. 1997/98. № 36/37. С. 231.

¹⁸ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. С. 222.

1923

«Мудрец».

Страдания молодого С.

Собственная школа, где Эйзенштейн мог сам занять место обожаемого тирана, была наилучшей профилактикой травмы изгнания, Учреждение, в котором предстояло развиваться его таланту, оказалось весьма сложным по своей структуре. До сих пор Эйзенштейн работал в Пролеткульте простым декоратором, всегда бок о бок с друзьями, братьями по ордену. Теперь он оказался один, да еще и в положении руководителя, и был вынужден иметь дело с бюрократическим аппаратом. Пролеткульт утратил свою исключительность в декабре 1920 года, когда Эйзенштейн взялся за работу над «Мексиканцем», и находился теперь под прямым контролем Народного комиссариата просвещения. Это решение было принято по инициативе Ленина, усмотревшего неприемлемые отклонения от марксизма в работах идеолога Пролеткульта Александра Богданова. Ученый, энциклопист, физик и беллетрист Богданов пытался заменить ленинскую теорию познания как отражения более современной версией эйнштейновской. Он предлагал рассматривать физические, биологические и гуманитарные науки как системы отношений, управляемые одним и тем же организационным принципом. Он считал, что культуре предстоит сыграть центральную роль в построении коммунизма, за что и был подвергнут критике. Ленин лично сформулировал резолюцию: «В пролеткульте валялись социалы-чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные [...] Футуристы, декаденты, стилистики враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходящие из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультах. Под видом "пролетарской культуры" рабочим преподносили буржуазные взгляды (материализм). А в области искусства рабочим принимали желтые,

иришские вкусы (футуризм)¹. Мишенью своей критики Ленин много выбрал лично Богданова, полемике с философскими взглядами которого он вел начиная с 1903 года. Богданов и Лебедев-Полынский, покровитель Смышляева, возражали против зависимости от Наркомата, но пленум Пролеткульта их не поддерживал. В итоге им пришлось уйти, а председателем ЦК Пролеткульта был выбран рабочий и профессиональный революционер Валерийан Плещев, ставший ведущим публицистом и драматургом этой организации.

Эйзенштейн не интересовали интриги и перестановки на высшем уровне; марксизм он открыл для себя гораздо позже. С Плещевым ему приходилось иметь дело главным образом как с автором пьес и непосредственным начальником. Это было нелегко, поскольку оба вскоре обнаружали личную и творческую несовместимость.

Высшее Эйзенштейн работал преимущественно с Борисом Аристовым. Они разработали программу новых театральных мероприятий, отвечавших политико-социально ангажированного театра, так ее понимал Плещев. При этом Аристов и Эйзенштейн провозгласили даже более радикальную программу, чем их начальник. Аристов задумывал театр как лабораторию по созданию новых форм жизни, которые можно смоделировать на сцене, а затем перенести в реальность. В театре предстояло испытать и продемонстрировать множество изобретенных «антисоциальных конструкций», современных ритуалов: митинги, торжества, трибуналы, собрания, спортивные соревнования, шествия, похороны, парады, карнавалы, выборы, работа на фабриках и заводах. Заслуженный этим проектом Аристов познакомил Эйзенштейна с футуристом Сергеем Третьяковым, который оказался в Москве осенью 1922 года. Третьяков был членом Центрального Комитета Пролеткульта и вел секцию журналистики и прикладной риторики. Его отличала холодный, рациональный склад ума и радикальность, прямолинейных суждений.

Любопытно, что звали его так же, как Эйзенштейна, — Сергей Михайлович, — и он тоже вырос в Латвия. Его мать была родом из немецкой семьи и приняла христианство, как и отец Эйзенштейна. С 1907 года семья жила в Риге, но Третьяков учился в гимназии, а не в реальном училище, как Эйзенштейн, а потом поступил на

¹ Привед. 1 декабря 1920.

юридический факультет Московского университета. Много лет Третьяков прожил на Дальнем Востоке и бывал в Китае. Теперь он жил в пролеткультовском общежитии с актерами, режиссерами и музыкантами, пропагандируя дисциплину коммуны в художественной богеме. Вместе с московскими поэтами-футуристами и их теоретиками Третьяков участвовал в создании Левого фронта искусств. Туда вошли Владимир Маяковский, Борис Пастернак и Борис Кушнер, Осип Брик и Борис Арватов, художники-конструктивисты Александр Родченко и Антон Лавинский, философы Виктор Шкловский и Виктор Виноградов, а также формально «неприсоединившиеся» прохажки Исаак Бабель и Артем Веселый. С 1923 года они начали издавать свой собственный журнал «ЛЕФ».

Бывшие футуристы, считавшие себя теперь художниками-производственниками, заменили Эйзенштейна масонов. Арватов и Третьяков быстро стали главными идеологами группы. Эйзенштейн снова вошел в кружок избранных, состоящий преимущественно из мужчин. Эстетическая ориентация нового братства радикально отличалась от взглядов предыдущих знакомых Эйзенштейна. Если Зубакин, Аренский и Сысильяев видели в искусстве посредника между жизнью и высшими сферами, то лефовцы стремились к тому, чтобы искусство целиком и полностью растворилось в жизни. В текущий переходный период искусство должно было функционировать как экспериментальная школа. Театр должен был научить людей двигаться; литература — выражать себя; фотография — видеть; кино — думать. Поэтому члены ЛЕФа называли себя жизнестроителями. Эйзенштейн был еще новичком. Старые мистики и новые производственники не могли мирно сосуществовать. В своей первой самостоятельной постановке Эйзенштейн высмеивал теософию. Хотя Ленин в своей резолюции и объявил футуризм дегенеративным искусством, вредным для пролетариата, Эйзенштейн выбрал для постановки пьесу бывшего футуриста Сергея Третьякова. Так он смог в театре Пролеткульта на практике осуществить художественную политику Левого фронта. Противоречия между производственниками и пролеткультовцами в тот момент еще не привели к открытому конфликту.

Когда в октябре 1923 года Эйзенштейн возглавлял передвижную труппу, под его началом оказались девятнадцать молодых людей. Большинство из них уже играло в «Москвичке». Теперь они стали его учениками. Это были друг и «домовладелец» Максим



Штраух и его жена Юдифь Глукер, Григорий Александров, Иван Парьев, Михаил Гоморов, Александр Лыжнин и Александр Антонов, Иван Языканов и Вера Якупова.

Основанную на Станиславском систему Смышляева Эйзенштейн заимел бихеизмаником, которую преподавал Иннокентов. Он направил своих студентов в школу верховой езды, чтобы они «опладили искусством цирковых наездников». Ни Эйзенштейн, ни его ученики толком не знали, на что пригодятся им эти навыки, однако позднее в работе над «Броненосцем Потемкина» их акробатические способности оказались незаменимы. Занятия проходили по утрам. Репетиции начинались после обеда и часто заканчивались за полночь. «Вежливость — лучшее средство эксплуатации», — гласил девиз Эйзенштейна. Он был одного возраста со студентами. Они вместе учились танцевать чечетку, вместе играли в волейбол, проникали в кинотеатр без билета. «Однако никто даже случайно не помыслил назвать его *вну*», — вспоминала один из студентов. Обучая, Эйзенштейн учился сам. Он как раз проходил интенсивный курс у Льва Кулешова, посвященный совсем другому виду искусства — кино. Кулешов, весьма эксцентричная личность, вел занятия в небольшом фойе театра Зон, дели помещенье с Мейерхольдом, с декабря 1922 по лето 1923 года.

Свое кинорежиссеру он начал художником у изощренного режиссера немой кино Евгения Бауэра. Когда Кулешову исполнилось восемнадцать, Бауэр умер и произошла революция, которую молодой человек воспринял как радикальный разрыв со старым образом жизни. Он полагал, что с русской психологической формой, равно как и умонастроениями старой России, покончено раз и навсегда. Интерьеры в стиле ар нуво, дамы в огромных шляхах, мужчины во фраках, темные страсти, иррациональный рок — от всего этого не осталось и следа. Новый человек перестроил общество и природу на рациональных основаниях и взглянул на жизнь, искусство и собственную личность как на организованные сущности. Душой управляла строгая причинность (стимул — реакция), исключавшая все иррациональное. На смену фракам и цилиндрам пришли автомобильные кожанки и авиационные шлемы, прогулочный шаг фланера уступил энергичной походке, эротика — акробатике. Прошло только два месяца, отделявших последнюю работу

² Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1973. С. 150.

Кулешова у Бауэра от его дебюта в качестве самостоятельного режиссера, но перемены были разительными. Кулешов изобрел новый тип кино и новый образ жизни, назвал его «американским». Американизм означал для него восхождение техники, скоростью и энергией, прагматический и провиантский склад ума. Кулешов хотел реформировать медленное русское кино, принеся в него действие, динамизм и эксцентрику. Движение должно быть разбито на фазы и демонстрироваться только в наиболее захватывающем моменте. Кулешов называл такой кадр «американским». Как только момент зафиксирован, последовательность, долгих, статичных, глубоких кадров выливается в динамичный монтаж коротких, плоских, ритмичных кусков. Фильм должен строиться вокруг эффектных стереотипов: временной нити и сцен вгоня, малых злодеев и роковых женщин в окружении атрибутов современной цивилизации — поездов, аэропланов, автомобилей, телефонов. Кулешов носил кожанку, водил мотоцикл, позднее участвовал в автомобильных гонках. Он всерьез считал кино современной магией. На экране он мог создать пространство, которого не существовало в реальности. Он мог собрать «совершенное тело» из «чистей» разных людей. Он обнаружил, что в ходе просмотра зрители сами наделяют действие смыслом. Это позволяло превратить последовательность двух не связанных между собой кадров в чудесную игру монтажа. В первом кадре можно было показать пистолет, во втором персонаж падал. И зрители казались, что это только что застрелили, хотя первый кадр мог быть снят на Аляске, а второй — на Ямайке. Человек смотрел в пространство. Кулешов тасовал этот кадр с изображениями разных объектов: лицо — ребенок, лицо — гроб, лицо — женщина. В этих разных комбинациях зрители видели на лице соответствующее выражение — нежность, скорби и возмездия. Это базовое свойство киномонтажа получило название «эффект Кулешова».

В 1921 году, когда Мейерхольд открыл свои режиссерские мастерские, Кулешов собрал из молодых людей труппу с целью доказать, что сможет превратить их в великих актеров кино. Он выбрал химика Всеволода Пудовкина, боксера Борису Барнета, вичуку коллекционера искусства Сергея Третьякова, богемную барышню Александру Хохлову, и чечеточника Леонида Обляковича. Он учил их по своей системе, воспитывая в них «натуршвилл», в совершенстве владеющих своим телом и символически выразить с помощью движения любой части тела любую эмоцию.

Киноплоскости было мало, и они делали «фильмы без пленки», жонглируя кинематографом сценой. Черные бархатные шпалеры имитировали рамку кадра, а световые пятна создавали впечатление крупного плана. Драматический эффект каждого съёмочного эпизода выражался в немом теле — так в немых фильмах.

Эйзенштейн узнал о новой школе, которую только что заставляли покинуть Государственный кинотехникум, от Леонида Оболонского, своего партнера по «Великодушному рогонозцу». Когда Оболонский описал эффект Кулешова, Эйзенштейн загорелся: это означало, что одно можно соединять с другим в любом порядке, даже в обратном. В каждой новой комбинации один и тот же кусок будет приобретать новый смысл!

После конфликта с Госкинотехникумом Кулешов остался без ретинципного помещения. Эйзенштейн любезно предложил ему свою сцену в театре Пролетарката в обмен на право присутствовать на уроках мастера и наблюдать, как ставятся «фильмы без пленки». Он познакомился со студентами Кулешова, которым вскоре суждено было стать ведущими кинорежиссерами Советской России. Он сдружился и с близкими к кино людьми — Эферию Шуб и ее мужем Алексеем Ганом. Шуб работала раньше в театральном отделе Наркомпроса и не замечала Эйзенштейна. Для нее он тогда был переносчиком записочек от Мейерхольда. Теперь Эйзенштейн попал в обиход «воспринимаемых», став самостоятельным режиссером, а Шуб перешла на работу в Кинокомитет и переинтерпретировала зарубежные фильмы для советского проката. Ган был художником-графиком, с 1922 года издававшим журнал «Кинофот». «Ган не любил и чего-то очень боялся, хотя считал его не очень умным», — делился Эйзенштейн своему дневнику¹. Ган поддерживал другого новатора кино, Дзигу Вертова, основателя группы «Киники» (от слов «кино» и «око»). Если Кулешов ренителльно реформировал художественное кино, то Дзига Вертов сделал еще один шаг. Он наступал против актеров и сценаристов как посредников между киноаппаратом и жизнью. Он призывал к созданию чистого кино, без примеси литературы, живописи, музыки и театра. Фильм он понимал как динамическую геометрию, последовательность точек, линий, плоскостей и объемов, как сознательно ритмизованное

¹ Цитата от 9 декабря 1923 г. Театральные тетради С. М. Эйзенштейна // Мельников. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / сост. В. Иванов. М.: Визаред УПОО, 2000. С. 255.

движение частой формы в организованном пространстве. Благодаря покровительству журналиста Михаила Кольцова, с которым дружил с детства, Вертов был назначен режиссером новой советской еженедельной хроники и вскоре начал выпускать «Киноправду», авторскую киноверсию газеты «Правда».

Операторы Вертова, которых он называл «киноками», должны были усмирять хаос зрительных впечатлений. Динамическая геометрия больше не обладала кинематографическим материалом, и Вертов занялся «экзотикой, захваченной врасплох». Таким образом, «Киноправда» получила статус абсолютной правды кино.

Вертов и Купечик были соперниками. Ближко Эйзенштейн успел узнать лишь группу, собравшуюся вокруг одного из них, и не очень-то задумывался о противоположном лагере. На тот момент интриги, раздиравшие кинематографический мир, казались ему еще далекими: он был занят миром театральным и своим авторским ансамблем.

С начала марта 1923 года Эйзенштейн работал над своей первой постановкой. Литературным источником послужила пьеса Александра Островского, основоположника русского натуралистического театра. В тот год отмечалось столетие со дня рождения великого драматурга и режиссера, и нарком просвещения Анатолий Луначарский призвал людей театра двинуться «вперед к Островскому». В феврале 1923 года Мейерхольд начал ретитировать «Лес», а Эйзенштейн, решивший тайные помериться силами со своим учителем, выбрал «На всякого мудреца довольно простоты». Пьеса, написанная в 1868 году, рассказывала о карьере молодого человека. Властитель сначала продвигает своего протеже, а затем бросает его. Вполне возможно, Эйзенштейн воспринял этот сюжет как отражение собственной удачи, но он не собирался сводить счеты со своим бывшим покровителем. 2 апреля его труппа исполнила одну сцену из спектакля в Большом театре на праздновании 25-летия сценической карьеры Мейерхольда. Сергей Третьяков перемонтировал эпизоды и написал новый текст, перевел действие в Париж, в среду русских эмигрантов, а от посылочки в заглавии пьесы осталось только одно слово — «Мудрец».

В бытовой пьесе Островского Эйзенштейн увидел комедию масок. Персонажи — царские чиновники и московские купцы — были превращены в политических клоунов. Ожидалось, что у зрителя они вызовут ассоциации с французским генералом Жоффром

и итальянскими фашистами. Один жених превратился в трех офицеров армии Врангеля. Ванду большого количества женихов при одной невесте-свадебнице был замком юркой, ослепляющим мультимедийную свадьбу. Но даже аудитория того времени вряд ли могла отличать все каламбуры и аллюзии «Мудреца». Одного из трюков звали, к примеру, Мамиников-Пролетаркой. Это была отсылка к лидеру партии кадетов Павлу Миллюкову, который требовал, чтобы Россия захватила турецкие проливы. Спектакль окрестили левым салоном политических ребусов. Текст Третьякова был насыщенный злободневными политическими остротами и песнями на мотивы популярных шлягеров — старинных романсов, арий из «Рапсодии» и шансонетов Александра Вертинского. Актёр в бюстгальтере, украшенном электрическими лампочками, играл роль матери — лампочки на бюстгальтере загорались в моменты трюков. Злодей в исполнении Александра носил маску с зелеными лампочками у глаз.

Премьерные показы прошли 26 апреля и 6 мая в бывшем особняке купца Саваы Морозова на Воздвиженке. Пол большого зала был покрыт зеленым широким ковром с красной каймой по краям. Стальной канат, протянутый из партера через зрительный зал к балкону первого яруса, образовывал одно из сценических пространств спектакля. Имелась трапеция и большой сундук, в котором актеры могли исчезать («уход со сцены»), чтобы затем вновь появиться на канатах или на балконе. Один актер сидел на кольце, спускавшемся с потолка, изображая попугая. Небольшая занавеска, растянута на двух широких мачтах, служила киноэкраном.

Под влиянием новых друзей Эйзенштейн решил включить в свой первый спектакль короткий кинофильм — «Дневник Пухова». Эйзенштейн хотел снять его в стиле любимых американских сериалов «Серая тень», «Тайны Нью-Йорка» или «Дом ненависти» с актрисой Пирл Уайт в главной роли. Уайт вознеслась к лучам славы после двадцати выпусков «Опасных поворотов Полинны» («The Perils of Pauline») 1914 года. В конце каждой серии энергичная юная спортсменка должна была спастись из падающего воздушного шара или из бушующего пламени только для того, чтобы в следующем выпуске пройти через новое, еще более опасное испытание. Эти старые фильмы крутил в Москве Михаил Бойтлер, брат известного комика Аркадия Бойтлера, на воле НЭПа открывший собственный кинотеатр на Малой Дмитровке, дом 6. Бойтлер бесплатно пускал Эйзенштейна и его труппу.

Предполагалось, что «Дневник Глумова» будет нарисован на еженедельную кинохронику Пате. Эйзенштейн обратился за поддержкой в Кинкомитет. В качестве ассистента к нему направил Даниу Вертова. Они поссорились в первый же день съемок, 19 апреля. Максим Штраух и Иван Пырьев стояли поблизости в килотских костюмах, а Григорий Александров во фраке и цилиндре забирался на башню особняка. Он должен был прыгать в автомобиль на полном ходу, подражая Гарри Палю — знаменитому немецкому трюкачу. Вертов, только что объявивший свою программу «жизни врасплох», отрицавший старые кинотрюки и кино как театр, посчитал затею ндистской. Его оператор Александр Ланберг боялся, что съемка будет слишком опасной. Ее отложили. На следующий день оператор Борис Францисков безо всякой затруднений снял десятиминутный эпизод. С тех пор между Эйзенштейном и Вертовым возникла устойчивая неприязнь, выросшая в непримиримую волеинку, хотя оба они стали членами Левого фронта.

В конце кинопериода Эйзенштейн — режиссер, заснятый на пленку, — выходил на «публику» и снимал кенку, обнявша мгуущую кудрявую шевелюру, украшавшую его голову подобно ореолу. Он кланялся зрителям на фоне афинск спектакля, на которой в фокус попадали три слова: «на всякого довольно». Спектакль напоминал цирковое действо, сложное кинетическое образование, наполненное опасными трюками: сальто на трамплине, работа на трапеции, акробатика на трехметровом верш, хождение по проволоке. Газеты спорили, является ли эксцентрика пролетарской формой искусства и может ли она способствовать развитию сознания пролетариата.

Эйзенштейн понимал театр как метод воздействия на психику зрителя. Как и в «Мексиканце», он отвергал иллюзию искусства. Работа его актеров-цирков была реальной: гнев изображался обратным сальто, прилив страсти заставлял взбираться на высоченный цирковой шест. В спектакле сочетались различные раздражители: трюки, шумы, цветные пятна, звуки, залп фейерверка, раздававшийся из-под зрительских мест в партере. Эти стимулы рассматривались как равноценные: удар в литавры мог иметь тот же эффект, что и монолог героя или цвет трюко-примадонны. Каждое такое эффектное средство режиссер назвал «аттракционом». Способ соединения аттракционов имел куда большее значение, чем каждый «трюк» в отдельности. Эйзенштейн поставил свой спектакль как эксперимент с произвольным сочетанием раздражителей.

выработывающих и закрепляющих условные рефлексы — социальные и классовые. В мае 1923 года Эйзенштейн опубликовал теоретическое объяснение своего эксперимента, манифест «Монтаж аттракционов», в «ЛЕФе», журнале Левого фронта. Редакторы поместили этот текст рядом с манифестом Дзиги Вертова. Эйзенштейн считал, что идет на шаг вперед своих театральных коллег. Мейерхольд и Форестье экспериментировали со свободным монтажом трюков, сценок, песен, кусков из фильмов, но теоретическое значение этих опытов оставалось для них недоступным. Виктор Шкловский и другие теоретики формальной школы анализировали принципы комбинации и рекомбинации, провозглашая в литературных экспериментах, усмотрев в них обновление структуры. Эйзенштейна же интересовала не комбинация спектакля, а его *действие*. Он считал, что формальный анализ должен быть дополнен исследованиями в области психологии, потому что театр является формой психического насилия.

«Аттракцион [...] всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, поддерживающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»¹.

Свое открытие Эйзенштейн ни с кем делить не хотел. 9 декабря 1923 года он отыгнул в дискуссии удовольствие своего соавтора: «Самостоятельно ему [Третьякову] не раскрывать карты аттракционного метода театра до премьеры «Мудреца» — театральный аттракцион — это изобретение. Хорошо иметь теоретика рядом, но боюсь, что эта заслуга впадет ему [...]»².

В Москве спектакль стал событием. Аристов приветствовал его как пример классовой борьбы с буржуазными академическими театрами и с буржуазным образом жизни³. Аксенов написал программную рецензию о победе конструктивизма на сцене⁴. 8 июля

¹ Эйзенштейн С.М. Монтаж аттракционов [1923] // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 2. С. 270.

² РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1102. Л. 2.

³ Аристов В. [Постановка «Мудреца» в театре Пролеткульт] // Зрелища. 1923. № 39. С. 3.

⁴ Аксенов И.А. «Мудрец» С.М. Эйзенштейна // Зрелища. 1923. № 40. С. 5–6.

1923 года Эйзенштейн с удовлетворением отметил: «Фрегерера убил "Мудрецом" без остатка»⁴. «Мой "Лес". — говорил удивленный Мейерхольд, — казался абсолютно новым произведением по сравнению с тем, что делал он»⁵.

После премьеры Эйзенштейн работал над детективной пьесой, но приготовления были прерваны. Вместе с Александровым он переписал пьесу Плетнева «Наследство Гарланда», но поставил другую, которая была написана Третьяковым, — «Слышишь, Москва!». В сентябре-октябре Эйзенштейн приступил к репетициям этой натуралистической аэтики, отклонившейся на криксовую ситуацию в Германии. Пролеткульт планировал играть спектакль на вокзале, дабы возбудить классовую ненависть у добровольцев и красногвардейцев, отправлявшихся в Гамбург и Берлин совершать мировую революцию. В действительности премьера состоялась 7 ноября 1923 года в Театре оперетты. Правда, представление не заменило оперетту — в здании теперь располагался городской комитет партии.

В спектакле имелся один трюк, который заставил говорить о себе всю Москву: граф и его любовница показались на сцене верхом на верблюде. Любовь Попова отправилась в театр только ради того, чтобы посмотреть на животных. Эсфирь Шуб и Алексей Ган были поражены зрелищем и простили Эйзенштейну «цирк», а который, по их мнению, превратился постановка «Мудреца», и эстетически «некинематографичный» «Дневник Глухова». До небес превозносил постановку воздушный знаток комедии дель арте, друг Ефремова и эстет Константин Мясковский.

Сам Эйзенштейн вновь оценил свое детище с точки зрения соперничества с Мейерхольдом. 16 декабря 1923 года он отметил в своем дневнике, что Мейерхольд теперь похвалит его, но всерьезно подчеркивает, «что я его ученик [...] Смысл такой, что, конечно, только потому я хороша [...] Лично зол, но-видному, до крайности: "Этот Эйзенштейн, которого я за уши тянул в режиссера, занимается теперь тем, что в Пр[олеткульте] перебивает у меня пьесы" (Третьякову на 100-ом представлении "Романосса")»⁶.

⁴ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1550. Л. 28.

⁵ Федорский А. Эйзенштейн в театре // Вопросы театра. М.: Искусство. 1967. С. 59.

⁶ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1102. Л. 1. См. также: Мясковский, Вып. 2. С. 254–255.

20 декабря Эйзенштейн писал матерю: «"Москва — слышишь" — желодрама/жизная мелодрама — со-смертями, героизмами и т. д. Шуну куда больше "Муареца" — шимноу формального — объективно-шпалли в "томку". В "Известиях" писали: "Это уже шпалли шпалли, который мы, может быть, ждем от Мейерхольда!"»¹¹.

Вскоре Мейерхольд переименовал Третьякова на работу в свой театр. Для начала Третьяков переработал произведения других писателей, перевод драмы французского Марселя Мартини и «Гавришаду» Пушкина, но вскоре начал писать для Мейерхольда оригинальные пьесы.

В 1923 году Эйзенштейн обновил «Мексиканца», однако спектакль не имел того успеха, который был у сенсационной премьеры Смышляева.

Мать Эйзенштейна была отнюдь не в восторге от образа жизни своего сына. Ее по-прежнему беспокоила его карьера — возможно, потому, что у нее самой дела шли не лучшим образом. Вещей, которые она могла бы продать, оставалось все меньше, финансовое будущее вызывало тревогу. Сын извещал, что у него все обстоит лучше некуда: «(1) Жалование за заведование передвижной труппой (службы никакой) — 90 милл. (2) То же Режисс. мастерских (службы никакой) — 110 милл. (3) За 8 Актисов (45 минут) лекций (по 5 милл.) в неделю — в месяц 160 милл.

(4) За 12 Актисов (45 минут) лекций (по 10 милл.) в неделю — в месяц 480 милл.

Итого, верных 840 миллионных (на этот месяц) при занятости четыре раза в неделю по 3 1/2 часа (1) лекционных. [...] Мне кажется, что заниматься театром не только весело и интересно... (1)»¹². После того как из Берлина пришла посылка от фрейлейн Михельсон с гардеробом его отца и свидетельством о смерти, у Эйзенштейна появились брюки, поджак и перчаточные козетки. Под козид он так описывал матери свою жизнь: «За прошлый (сентябрь) месяц получил 800 000 000 (240 дополучено на анж), 125 — в кармане. Остальное съедено. [...] Кулинария. Ежедневно ем утром вечером по бифитексу с кровью, мясной суп, утром еще к тому же 2 стаканчика какао и 2 францульки. Позволяю себе (почти ежедневно)

¹¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 28. См. также: Эйзенштейн о Мейерхольде. С. 147-148.

¹² РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1550. Л. 7. См.: Книжеческие знания. 2003. № 48. С. 211-212.

яблоки, виноград, даже шоколад, бутерброды с сыром на столе. Спущенное молоко со стола не сходило, а в шкафу за книгами стыдливо прячутся 1-2 бутылки портвейна в ожидании возвращения поздно и с упадком сна. Routine looks glacially добросовестно¹³. Это выглядело почти как буржуазный стиль жизни. Эйзенштейн начал полнеть и потому два раза в неделю ходил на уроки танцев. Но из-за врожденной сердечной недостаточности он был вынужден ограничивать свою физическую активность. Лекарства, укрепляющие сердечную мышцу, он принимал с самого раннего возраста.

К Эйзенштейну пришла известность, и любовные истории не заставили себя ждать. Мать хотела переехать из Петрограда и жить со своим мальчиком в Москве, однако Эйзенштейн приложил немалые усилия, чтобы удержать ее на расстоянии. Он был готов писать Юлии Ивановне подробные письма, но стоило ей оказаться рядом, как она вмешивалась в его жизнь и хотела всем руководить. Истерические претензии матери на лидерство усилили недоверие и даже страх, который Эйзенштейн испытывал перед женщинами.

Начало двадцатых годов в России было временем открытых беспорядочных связей, свободной любви, новых представлений о браке. Пропагандистом этих идей была Александра Коллонтай, а Владимир Маяковский, Лия Брик и Осип Брик реализовали их на практике, строив свои отношения по модели троичественного союза, следуя примеру русских символистов. Эйзенштейн оставался девственником. Наталья Пушкина, его первая киношеская страсть, упомянутая в мемуарах «милой маленькой девушкой с плохими зубами»¹⁴, предпочла инженера. Ее старшая сестра, балерина Мария Ждан-Пушкина, которую Эйзенштейн впервые встретил в

¹³ РГАЛМ, Ф. 1923, Оп. 1, Ед. хр. 1550, Л. 13. См.: Киноведческие записки. 2000, № 48. С. 213–214. «Фетин — органический препарат фетина, содержащий спору эндоит, который в начале XX века начали применять для стимуляции кроветворения, развития костной ткани, при гипертонии, неврастении, истощении, рахите, дистрофии, ожирении печени. Мода на препарат пришла из Германии. Считалось, что особое действие фетин оказывает на половое оплодотворение: «неврастеники, до того жаловавшиеся на полную слабость, через 8–10 дней после начала лечения этим препаратом замечали значительное улучшение половой способности» (Berlin: Klinische Wochenschrift, 1906, № 47). Во время НЭПа, московская фабрика, выпускавшая фетин, продолжала работать под торговой маркой «Нисонт». — *Архив. ред.*»

¹⁴ В оригинале: «A lovely little girl with bad teeth» [Знаком от 6 мая 1946]. См.: Мемуары С.М. Мемуары. Т. 2. С. 473.

Финские в 1918 году и потом снова увидел в Москве, в 1921 году даже вышла замуж за другого. Эйзенштейн был шафером на ее свадьбе. Через два года Эйзенштейн переложил, как ни странно, свою первую романтическую драму, оказавшись между двух женщин. Обе были его студентками. Вера Янукова, дочь театральной костюмерши, мечтала стать пролетарской Сарой Бернар. О том же грезил Цца (Кидиф) Гинзер, жена Максима Штрауза. Янукова занималась экспрессионным танцем и зоритивней по системе Далькроза. У нее была великолепная фигура, зеленые глаза, немельно-светлые волосы: она источала эротизм. Янукова блистала в «Мудреце». «Ах, как ее одел Эйзенштейн — шелка и страусовые перья!» — вспоминала Юлифа Гинзер. «Но самое главное — как он ее раздевал! В самые серьезные моменты с ней неожиданно, как-то незаметно, падали платье, и она оставалась в одном трико, да еще в черном, да еще с цилиндром на голове! Она казалась заморской статуэткой»¹². Эйзенштейн заставлял ее выполнять непристойный, захватывающий дух акробатический номер: в «приниме страсти» она кобировалась на трехметровый шест, «вырастающий» из паха Александра Антонова. Каждый раз, когда Янукова проделывала свой трюк, Эйзенштейн в волнении выбегал из зала и ждал в фойе, пока публика не взорвется аплодисментами.

Эйзенштейн не имел успеха в отношениях с женщинами и пытался справиться у матери о причинах своих неудач. Роман с Януковой быстро ушел, не приведя к серьезным последствиям. Ее окружали поклонники, и дожидаться Эйзенштейна она не стала. Позднее у нее было много романов — по мнению некоторых, слишком много — с разными знаменитыми и влиятельными людьми. В их числе были летчик-полковник Михаил Водопьянов, актер Алексей Дикий, режиссер Николай Охлопков и даже Эрик Пискатор, приехавший в 1931 году в Москву ставить «Восстание рыбаков». В результате Пискатор отдал Януковой роль, которая предназначалась для Лотте Леня.

Если Янукова быстро охладела к Эйзенштейну, то Агния Касаткина, которую режиссер называл блондинкой «с этим именем во вкусе Достоевского» (как сказано в дневнике, «with this Dostoevsky name»¹³), активно вмешивалась в его интимную жизнь.

¹² Гинзер И. Эйзенштейн и женщины // Киноведческое записки. 1990. № 6. С. 124.

¹³ Ее имя вызывает ряд «достоевских» ассоциаций: Касаткина переводит-

Она пригласила Арома Залкинда, известного психолога и психоаналитика, на представление «Мудреца» и заставила Эйзенштейна встретиться с ним и пройти у него курс лечения. Яркий персонаж московского психоаналитического общества, Залкинд находился под влиянием Альфреда Адлера и лечил неврозы красных комсомолов, новоиспеченный знатк. Залкинд отнюдь не выступал за освобождение влечений. Напротив, главной задачей пролетарской сексуальности он считал поддержание: энергия пролетариата не должна расходоваться на секс в ущерб его исторической миссии. Он пропагандировал активное вмешательство представителей рабочего класса в личную жизнь своих родственников и друзей. Эйзенштейн сходна на несколько ступеней, но никаких комментариев о лечении, ни об этой версии психоанализа не оставил.

Сеансы с Залкиндом ничего не изменили в отношении Касаткиной и Эйзенштейна. Тем не менее она стала первой женщиной, которая попыталась добиться от него интимной близости. Позднее Эйзенштейн написал об этом событии по-английски, дабы отдалить его от себя даже на языковом уровне: «Агния. The first I slept with»⁴⁷.

Агния Касаткина даже переписывалась с Юлией Ивановой и выражала уверенность, что у них с Эйзенштейном может быть общее будущее. Когда Эйзенштейн ушел от нее, разбив ее надежды, она попыталась отравиться, но выжила и позднее вышла замуж за высокопоставленного партийца. Эйзенштейн несколько раз ставивался с Агнией и ее ребенком, поскольку они жили в том же доме, что и его позднейшая любовница Елизавета Телешева.

Эти потрясения породили в Эйзенштейне крайнюю неуверенность. Он не мог разобраться в своей сексуальности. Проблемы с женщинами подталкивали его к мысли о собственной гомосексуальности. Григорий Мормоненко, выбравший себе псевдоним Александров, привлекательный молодой человек с голубыми глазами, золотистыми волосами, мускулистым телом и очаровательной улыбкой, был повышен в статусе, превратившись из обычного студента в ближайшего ассистента. Приняв строну свою жизнь

юется с Колей Красопанов из «Братьев Карамазовых», Агния — с Агдией из «Идиота». Связь имени Агния (греч. «неперевозимая») с «агния» и французским словом «агния», «барашком», реферирует ее с другой героиней — «Идиота», Настасьей Филипповной Барановской.

© РГАН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 323. Л. 12. [«Первая, с кем я спал (или).»]



же образу «стального супермена» Шерлока Холмса, заражая Эizenштейна своей животной жизнелюбивостью. Эizenштейн считал, что его актер и ассистент достиг полного («патологического») подчинения рефлекторных реакций, став идеальной марionеткой (на эти размышления его наведла опечатка в «Известиях», препринтавшая Гришкину настоящую фамилию в «Мариненко»¹⁹). Гришка происходил из рабочей семьи с Урала, вырос в Екатеринбурге и начал выступать на сцене с девяти лет. Его жиделюбие и магическое умение плести небылицы очаровывали окружающих. Он всегда мог простым языком объяснить сложные вещи — талант, которым Эizenштейн восхищался. Гришка имел успех у всех: женщин, стариков, детей, милиционеров, поэтов — даже миллионеров. Но он не был ни искателем эротических приключений, ни эротическим двойником своего учителя. В те времена он наслаждался многолетним супружеством с актрисой пролеткуильсовской труппы Ольгой Ивановой и безоговорочной преданностью Эizenштейну.

Годы спустя Эizenштейн вернется в дневнике к своим отношениям с Агнией, Верой и Гришей. Он попытается проанализировать их, но крайней мере, частично, ибо все его последующие любовные сюжеты воспроизводили одну и ту же схему. Агния Касаткина бросила ради Эizenштейна своего возлюбленного — Бориса Арватова. В середине двадцатых годов у Арватова обнаружили серьезное психическое расстройство, причиной которого были военные ранения, а же любовная драма. Эizenштейн отверг диагноз. Арватов регулярно жаловался ему в ночных кошмарах, преследуя его на белом коне²⁰. «3 января 1927. Ган сошел с ума. Психическая травма — ревность к Шуб в отношении меня. Эротической и моральной. За моральное господство над ней rag excellence. Блестящий по бездарности постановки вопрос доктор Ганушкина (психиатра) Эофире Ильиничны: Действительно ли Э. выдающийся («генеральный») человек или он один имеет условия и возможности конкретизировать и утилизировать возмущения в воздухе» [...] Сюда вспоминается второй случай из сферы Ганушкина. Le cas Arvatoff — Kassarckina [Случай Арватов — Касаткина]. И опять я замешан. Кто следующий?»²¹.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1102. Л. 2. См. также: Мясоедова. Вып. 2, С. 255.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 323. Л. 1-2.

²¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1104. Л. 98-99.

Два конструктивиста сошли с ума по мне Эйзенштейна. По крайней мере, так думал сам Эйзенштейн. Она потеряла рассудок из-за женщин, которые хотели Эйзенштейна, но к которым он не прикасался. Самым важным для него была власть, которую он имел над женщинами. Это единственное, что приносило ему удовлетворение и могло иногда развлечь.

Эйзенштейна тревожило отсутствие эротического возбуждения. Было ли это патологией? Утешение было найдено не в беседах с Запкиндою, а в истолковании Фрейдом сексуальности Леонардо да Винчи. Эта модель помогла Эйзенштейну познать себя самого. Он обнаружил поразительную параллель с собственной сексуальностью и видел себя русским Леонардо, разумеется, в трактовке Фрейда. Этот анализ освободил его от стыда и страха перед виновностью или гомосексуальностью. Подобно Леонардо, он стоял над сексуальными желаниями и мог сублимировать их в искусство.

Если у него и были сексуальные отклонения, то, скорее, в сторону бисексуального андрогина, чей культ в России начала века установили символисты. Этот образ, постоянный мотив его гомоэротических рисунков, льстил Эйзенштейну. В нем, равно как и в непристойных шутках, он изживал свои сексуальные фантазии.

Следуя Фрейду, Эйзенштейн практиковал культ творческой сублимации с классической серьезностью.

1924

Прыжок в кино: «Стачка»

Несь декабрь 1923 года Эйзенштейн провел, работая над новым спектаклем «Противопазы». Сергей Третьяков взял сюжет из газеты, превратил его в производственную мелодраму и опубликовал в «ЛЕФе». На газовом заводе взрывается труба. Из-за халатности директора на завод не завезли достаточное количество противопазов, и рабочим приходится бороться с неисправностью в отравленной атмосфере. Спасая оборудование, погибает сын директора. Его беременная жена обещает назвать сына «Противопазом». Директора сыграл Максим Штраух; героическую роль его сына исполнил Борис Юрцев — рыжий клоун из «Мудреца». Спектакль напоминал проекты, которые планировались лабораторией по моделированию новых поведенческих форм, задуманной Эйзенштейном и Арватомым еще во время работы над «Мексиканцем». Эйзенштейн поставил пьесу прямо в цеху Московского газового завода.

Решение играть спектакль на заводе было принято из практических соображений. Пролеткульт лишился собственного театрального помещения. На волне крепнущего НЭПа бесприбыльный Пролеткульт выехал из Эрмитажного театра и передал здание Театру оперетты. «Прекрасная Елена» Оффенбаха привлекала большую аудиторию и приносила большие деньги, нежели пьесы Пастернака. Пролеткульту отвели плохо оборудованное помещение далеко от центра города, в цыганском ресторане «Яр», на театр отъезжался от этого немого пристанища. После исполнения «Мудреца» в небольшом зале на Воздвиженке Эйзенштейн остался без места для репетиций и спектаклей. Здание на Воздвиженке только что занял Секретариат ЦК партии. В 1925 году в это здание въехал ВОКС — новообразованное Всероссийское общество культурных

связей с зарубежными странами. Эйзенштейн был вынужден переехать из клуба в клуб. «Мудрецы» требовали много оборудования — канаты, трапезнич, колына — и его точной установки. Нижне опасное представление угрожало жизни исполнителей. Перевозить этот спектакль из одного помещения в другое было просто невозможно. Они играли «Слышавши, Москва?» в здании Горкома, когда там не было намечено никаких митингов или выступлений. Представления устраивались реже, чем хотелось. Дневные занятия по большей части были отменены. Такое положение вещей было еще одним следствием НЭПа: государственная поддержка театров была урезана, а помещения отданы частникам. Даже Фореттер вынужден был сначала коммерциализировать, а затем и закрыть свой театр. Так что решение играть спектакль на газонном заводе было следствием необходимости.

Годом раньше Мейерхольд поставил на Киселевском заводе «Арсенал» спектакль «Земля дыбом». Это был первый опыт его сотрудничества с Третьяковым, сделавшим «перемонтаж» пьесы Марселя Мартини. Мейерхольд дал на фабрике только одно гастрольное представление, после чего перенес спектакль в традиционный театр. Эйзенштейн превратил вынужденный переезд в заводское пространство в программу: завод стал элементом спектакля, производственные процессы — частью действия. Его команда возвела в машинном отделении небольшую деревянную сцену в конструктивистском стиле — со ступеньками и несколькими платформами. Рядом с настоящими турбогенераторами эти приспособки смотрелись довольно жалко. Для зрителей соорудили небольшой амфитеатр. Актеры были одеты в рабочие спецовки. Эйзенштейн использовал реальные заводские шум — звуки закрывающихся молотков, пневматических зранныхков, металлических пил. Кстати, также годом раньше композитор-пролеткультовец Арсений Абрамов попытался осуществить нечто похожее в своей «Симфонии гудков». Эйзенштейн рассчитал финал таким образом, чтобы спектакль заканчивался одновременно с началом рабочей смены. Зрители-рабочие должны были сменить актеров, заняв их рабочие места в машинном отделении. Премьера состоялась 29 февраля 1924 года, через четыре месяца после «Слышавши, Москва?».

«Противоположам» не удалось привлечь зрителей из рабочего класса. Художественная публика пришла на два первых спектакля (с бесплатными контрамарками). Третий спектакль актеры играли перед пустым залом. Четвертый они играть не стали.

Теоретически, такой результат не должен был обескуражить зрителей. Согласно «жизнестроителям» из ЛЕФа, искусство по-прежнему должно было умереть. Однако Эйзенштейн долго не мог привыкнуть к фиаско. Он был раздвоен реальным опытом постановки: завод ждал одной жизнью, театр — другой. Маяковский и ЛЕФ поддерживали спектакль, но критики высмеивали его «достопримечательный, важный натурализм»¹. «Противогазы» с треском провалились, катапультировав своего режиссера в другой вид искусства — кино.

Через месяц после провала, в конце марта 1924 года Эйзенштейн сидел с Эфимом Шуб в монтажной Кинокомитета. Работа комитета заключалась в том, чтобы избивать зарубежные фильмы от буржуазной идеологии перед тем, как они дойдут до советского зрителя. Шуб в тот момент перемонтировала «Доктора Мабюзе» Фрица Ланга, выпускаемого в повторный прокат, и сокращала две трети фильма в одну под новым названием «Полоумная глупь». Эйзенштейн активно ей помогал и лично написал идеологически окрашенные титры. Доктор Мабюзе, джентилейский тиран, гиниотизер и психоаналитик, разоблачался как воплощение упадочнического Запада.

Эйзенштейн искал работу в кино и возлагал свои надежды на Эфима Шуб. Годом ранее он уже вел переговоры с Комитетом, но безрезультатно. Шансы снять настоящий фильм были минимальными. Если до Октябрьской революции Россия еще производила 314 фильмов в год, то в 1923 году было снято только 28 фильмов, причем лишь пять из них — в Москве. Кинопромышленности не хватало всего: электричества, пленки, киноаппаратуры, специалистов. Многие профессионалы — продюсеры, режиссеры, операторы, художники, актеры, техники — эмигрировали. Выбарго не позволяло России закупать кинопленку. Только после соглашения в Рапалло² кинопленка в Россию стала поступать из Германии. Немногочисленные постановки, выходившие за рамки агитационных роликов, продолжали традицию дореволюционного кино, основанного на своеобразном анахронизме. Русская киношкола,

¹ Аликс Б. Театр социальной мысли [1931] // Аликс Б. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т. I. С. 151.

² 16 апреля 1922 года в итальянском городе Рапалло итальянским Советским Россией Г. Чаттеран и глава германского МИДа В. Раппену подписали договор, предусматривавший политическое сотрудничество двух государств. — *Дружба. red.*

комбинируя элементы культуры XIX века — эпические романы, жаргонную живость передвижников, натуралистический психо-логизм Художественного театра. — выдала конечный продукт за искусство XX века. Медленный повествовательный ритм, преимущественно статичные кадры, крайне осторожное использование монтажа, якобы срезающего нюансы психологических переходов в актерской игре; многочисленный реквизит, загромождающий кадр. — все это создавало атмосферу антикварной лавки. Старое кино продолжало жить. В 1922 году Александр Пантелеев, снявший первые советские агитки «Утопленние» (1918) и «Чудотворец» (1919), поставил крепко сбиту мелодраму с грустным концом «Нет счастья на земле». Нуждающийся молодой человек болен туберкулезом; его юную хорощенькую жену соблазняет из ките богатый друг. После радикальной реформы семейного права в 1918 году развод перестал быть юридической проблемой, но не смог стать сюжетом фильма. Поэтому муж кончает собой, а жена теряет рассудок из-за его смерти. Глубокий пессимизм традиционного русского фильма не поколеблен революцией. Лишь несущественные детали указывают на новую реальность: муж служит не в банке, а в Смольном (штаб-квартире большевиков), соблазнитель — эмигрант, вернувшийся в Петроград с американским паспортом и долларами. Еще невероятнее было сохранение традиции русского исторического фильма в жанре аллегорий, ориентированных на фаталистскую философию истории, далекую от классовой доктрины Маркса. Революционные потрясения толковались как действие мистических сил, в том числе как явление Антихриста. Когда в 1921 году поступил заказ на фильм о голоде в Поволжье, режиссер Владимир Гардин избрал для экранизации символистскую пьесу «Царь Голод» Леонида Андреева. В основу фильма о революции под названием, адонизованным «Коммунистическим манифестом» Маркса «Призрак бродит по Европе» (1923), Гардин положил мистический рассказ Эргара Адлана По «Маска красной смерти».

Кулешов по-прежнему ставил этюды со студентами и время-наем получал по 17–19 метров пленки для своих монтажных экспериментов. Он считал, что русская новизна достаточно фотогенична: в ней слишком мало современных динамичных объектов, таких как автомобили, поезда, самолеты, слишком мало фотографически приемлемой природы — мостов, радиовышек, небоскребов. Вертов мечтал о новом кино, освобожденном от балласта старых художественных форм, но мог снимать только еже-



мелкую «Киноправду». В 1924 году застоявшаяся кинопромышленность постепенно начала оживать. В феврале связанные с кинематографом люди и влиятельные журналисты, такие как Михаил Кольцов и Николай Лебедев, объединили усилия и учредили Ассоциацию революционной кинематографии (АРК). Эта группа стала важной общественной силой. В своей декларации, напечатанной в «Правде» от 27 февраля, группа заявляла, что за семь лет советской власти все еще не возникло советского кинематографа. Среди подписантов стояло также имя Эйзенштейна, хотя тогда он еще не имел к кино никакого отношения. Делегаты АРК требовали радикальных перемен и государственных субсидий. XIII съезд партии отреагировал в мае: слабое государственное ведомство Госкино было объявлено неэффективным. Оно было основано лишь двумя годами ранее с бюджетом в 500 тысяч рублей. Теперь же на его текущий счет оставалось только 3000 (в пересчете на данные денежной реформы 1924 года). Вместо него партия обещала создать Совкино — учреждение, которому предоставлялся статус монополии и 4 миллиона начального капитала. В программной статье, напечатанной в «Правде» годом раньше, Троцкий назвал кинематограф «великим конкурентом не только кабака, но и церкви»¹.

1924-й ознаменовался бумом в кино. Одно лишь производство Госкино выросло с 5 до 25 фильмов. В целом вся страна выпустила 76 фильмов (по сравнению с 28 в предыдущем году). Из эмиграции вернулись известные режиссеры — Яков Протазанов, Венеслав Венсковский, Петр Чардынин. Свои первые полнометражные фильмы сняли Купцов и Вертов: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и «Киноглаз». Некоторые ленты принесли даже коммерческий успех, как например «революционный вестерн» Ивана Перестяки «Красные дьяволы».

В 1923 году Пролеткульт основал «Пролеткино», собственную кинематографическую организацию, издававшую журнал и владевшую небольшой киностудией. Влиятельный идеолог Пролеткульта Платон Керженцев сформулировал концепцию нового пролетарского фильма еще в 1919 году. Он утверждал, что пролетариату в кинофильмах не нужны ни Достоевский, ни Пикарроне.

¹ Троцкий Л.Д. Вода, воздух и кинематограф // Правда, 12 июля 1923. № 154. Цит. по: Троцкий Л.Д. Сочинения. Серия IV: Проблемы культуры. Т. XX: Культура переходного периода. М.: Д.: ГИЗ, 1927. С. 43.

Народу нужно видеть самих мастей, творящих историю; только кинематограф способен выполнить эту задачу⁴.

Эйзенштейн увлекался монтажными возможностями, которые открывал кинематограф. Он утверждал руководство Пролеткульта, то есть собственного начальника Плетнева, допустить свой фильм. Плетнев мог бы написать сценарий, Эйзенштейн — выступить режиссером и задействовать актеров своей труппы. Он даже внушил эту идею энергичному Плетневу.

Эйзенштейн задумал фильм как массовое действие в духе Пролеткульта, но, следуя программе ЛЕФа, рассматривал его как «производственный сценарий», как учебное пособие для миряного пролетариата. Фильм научит рабочих, как организовывать и осуществлять демонстрации, стачки, волнения — и революции. Студенты Эйзенштейна занимались сбором фактов, Максим Штраух принялся коллекционировать «Тезисы большевистского подполья». Два обычных тома, вышедших в 1922 году. Эйзенштейн и Плетнев составили план серии в восемь частей, назвав его «К диктатуре». Они намеревались преламестрировать всю историю русского рабочего движения, от первых подпольных типографий до Октябрьской революции.

В Пролеткульте снять фильм было невозможно. Дмитрий Баскалыго уже работал над похожей картиной, состоящей из шести серий, «Из искры пламя», о бийбе русских текстильных рабочих. Поэтому Эйзенштейн пересел свой план в Госкино. На этот раз все сложилось в его пользу. Книгопродовольность переживала подъем, а Эйзенштейн знал все о новых реформах. Бориса Минкина, к которому Эйзенштейн обращался за разрешением снять «Дневник Глухова», как раз назначили директором 1-й фабрики Госкино, бывшей киностудии Александра Ханжонкова — крупнейшего дореволюционного продюсера. Минкин нуждался в новых людях, чтобы справиться с быстро растущим производством. Экцентричный молодой человек с высоким голосом и торчащей во все стороны шевелюрой пришел как раз в нужный момент. Минкин выбрал для постановки «Стачку», стоявшую пятым эпизодом в плане Эйзенштейна. 1 апреля они подписали договор.

Под диктовку Эйзенштейна Григорий Александров и Иван Крайцунговский карандашом писали сценарий в школьных тетрад-

⁴ Кержаков П. Косовая борьба и кино // Кинематограф: Сб. ст. М., 1929. С. 37.

ках. Они включили в него всевозможные сочные эпизоды в духе «анюля». Одного рабочего разрезал пополам станок, другой надел и котел с кипящей сталью. Монтажные стыки смаковали контрасты. В сцене, который ели рабочие, плавал бычий глаз: этот глаз должен был перейти излитым в моноколь капиталиста, смотрящего в киноаппарат. Плетнев обуздывал фантазию сценаристов, стараясь подыскать каждой сцене конкретное историческое соответствие. Когда сценарий был закончен, Пролеткульт отказался отдавать Эйзенштейна Госкино. Он все еще числился их работником. Мизанн предложил компромисс: фильм будет делаться как «совместная продукция Пролеткульта и Госкино. Плетнева, Эйзенштейна, Александрова и Крайнуновского внесли в договор как коллективных авторов.

Госкино, за исключением Мизанна, было не в восторге от приглашения на работу новичка. Да, Эйзенштейн проявлял энтузиазм, и за спиной у него было несколько успешных театральных постановок, но он совершенно не разбирался в кино. Эйзенштейна попросили снять несколько пробных сцен. Пробы оказались менее чем убедительными, хотя Мизанн и направил в группу своего самого опытного оператора, Эдварда Тисса. Теперь Мизанну пришлось бороться уже не только с Пролеткультом, но и с собственным начальством в Госкино. После двух заочных съемочных дней Госкино потребовало увольнения Эйзенштейна. Мизанну и Тиссу пришлось подписать заявление, в котором они брали на себя всю финансовую ответственность за возможную фiasco. Госкино распорядилось, чтобы Мизанн каждый день присутствовал на съемках, и назначило консультантом фильма Кирилла Шутаю.

В кино они начали снимать в Коломенском, на заводе, изготовлявшем железнодорожные вагоны, затем переехали во двор слесарной на Житной улице. Сняли пруд у Симеонова монастыря, лес в Соколовом Бору и «кадушкино кладбище» шпаны в Лужниках. Подозрительный и эгоцентричный Эйзенштейн был не самым легким напарником. Он утрачивал сон всякий раз, когда его требования не выполнялись. Он видел в Мизанне не защитника, а надсмотрщика из Госкино, который урезал его требования на каждом шагу и изощрялся. Эйзенштейн просил тысячу статистов для сцены демонстрации. Мизанн попытался объяснить, что и пятьсот прекрасно заволают кадр. Между ними вспыхнула ссора. В итоге Мизанн обманул Эйзенштейна, выдав пятьсот статистов за тысячу. Чтобы сэкономить деньги на другой массовой сцене, Мизанн пред-

должен Эйзенштейну снять в качестве начала стачки настоящий митинг настоящих рабочих — завод пригласил выступить с речью Троцкого, ради которой массы заволокли заводской двор. Но уже на следующий день у Эйзенштейна возникло новое требование: ему нужна была крупная жаба. К тому времени, когда жабу поймали, солнце уже село. Подобные дни даже Мизин приводили в ярость. Позднее, впрочем, Мизин признал, что требования, казавшиеся на съемочной площадке капризами, были продиктованы железной волей режиссера. Эйзенштейн обладал предельно точным видением каждой сцены и не шел ни на какие компромиссы.

Работа на съемочной площадке отнимала все время и энергию Эйзенштейна. Жизнь состояла только из делания кино. Все лето работает из команды снимали без перерыва. Они закончили съемки в октябре и осенью смонтировали фильм. К концу 1924 года лента была готова. Руководителей Госкино она настолько впечатлила, что те даже не потребовали от Михася нести ответственность за промахи режиссера, который не уложился в сроки и перерасхододал пленку. Зато несмысленный дебиант смог ухватить революции как кинематографическое, динамичное и трагическое событие. Кадры фильма выдерживали сравнение с конструктивистской живописью и фотографией; актерская экзистенция соперничала с театром Мейерхольда. Вместе с тем необычные сочетания кадров и их жестокость — ребенка отрывают от матери и бьют в лестничный пролет (до сих пор только Эрих фон Штретин отваживался показывать нечто подобное!) — достигали беспримесного, глубоко шокирующего воздействия. Радикальный монтаж Эйзенштейна был по-настоящему новаторским. Вместо привычных 40-60 кадров на часть здесь их было 379. Сцена, длящаяся порядка пяти минут, содержала около 100 кадров, длина которых варьировалась от 15 «кадриков» до 1,5 метров. Монтаж оказался принципиальным и пристрастным элементом кино. Он уловил и переструктурировал его возможности. Комический трюк «политого подпольщика» он превратил в жестокое избиение, садовый шланг — в смертельное оружие. Казаки таранили по лестницам на лошадях, их сложный шариковый балет Эйзенштейн превратил в зловещую прелесть расправы. Больше всего зрителей поразил финал: от кадров забиваемого быка Эйзенштейн перескочил к расстрелу демонстрации. Публика сперва не уловила метафору. Многие зрители думали, что резня происходит на скотобойне. Другие выдвигали догадку, что на скотобойню арываются голодные забастовщики.

Свой кинематографический «монтаж аттракционов» Эйзенштейн организовал как последовательность зафиксированных зрительных шок-ов. Он заявил, что искусство — это способ управления человеческим опытом: его картина и впрямь пропускала зрителя через микроскопу. Монтаж освоила Эйзенштейну, «кино-механику», следующую в том, как управлять психикой, создать «впечатление из стимулов, которые, будучи связанными произволь-но, тренировали социальные рефлексы — классовую ненависть и сплоченную солидарность. Он пытался достичь сходного воздействия и в театре, но после первых опытов обнаружил, что в кино его си-стему комбинации шок-ов может применяться более эффективно. На киноизображение — благодаря его большей абстрактности — зрители реагировали быстрее, чем на исполнение «во плоти». Кинокадр — сфотографированная картина — способствовал более напряженно развивающему потоку ассоциаций, нежели реальная игра актеров на сцене. С помощью монтажа Эйзенштейн соединил рас-стрел демонстрации (игровая сцена, данная общими планами) с реальным забиванием быка. В этой документальной съемке, раз-мешанной на планы, камера постепенно приближалась и останавлива-лась на крупном плане широко открытого бычьего глаза. Физио-номический ужас, пережитый при виде реальной смерти животного, переносился тем самым на сыгранную сцену массового убийства бесчисленных людей: никакой актер не смог бы создать столь же ду-тливый всеобъемлющий эффект. Это воздействие основывалось не на логическом сопоставлении сколобойни с расстрелом демонстра-ции. Напротив, перенос эмоционального переживания с одного со-бытия на другое служил основой воздействия фильма, вытисни-того фанатичным типом: «Понимай, пролетарий!».

Стал ли внезапно марксистом политический молодой человек из буржуазной семьи, не разглядевший политические масштабы революция и Гражданской войны? Было ли это возмужание в кино чем-то большим, нежели причудой его биографии? Его окруже-ние — не маконы и розенкрейцеры, а Мейерхольд и Левый фронт — составляла в высшей степени политизированные художники. Более всего, однако, на него повлияли их призывы модернизировать театр, язык, мышление — задача, которую они называли «револю-цией в искусстве». Театральные постановки Эйзенштейна были социально ангажированными, но даже их автор Сергей Третьяков, и тот оценивал работу Эйзенштейна как формальный эксперимент. Эйзенштейн не углублялся в большевистскую идеологию. Решаю-

не следовать за отцом и эмигрировать и остаться с красными во многом было продиктовано личными мотивами, а не политическим выбором. Новый режим освобождал его от необходимости прятаться в буржуазной карьере инженера, на которую его настойчиво настраивал отец. Мать вряд ли могла предостерегать неуправляемые инстинкты и увлечения сына, приведшие его от заштытой японским языком к искусству. Пролетарскую революцию Эйзенштейн пережил как свое личное освобождение.

Его первый фильм принес ему славу ангажированного художника, хотя незадолго до своего чудесного превращения он писал матери, что находит пролетарское искусство скучным и физически невыносимым. Новая форма выражения — кино — открыла неожиданную возможность создать нечто действительно оригинальное именно в области пролетарского фильма. Эксперименты Эйзенштейна были далеки от всех бытовавших в то время киноформ; и от психологического натурализма традиционного русского дореволюционного кино, и от коммерчески успешных голландских фильмов, и от в высшей степени стилизованного искусства немецкого экспрессионизма. Новый вид искусства пленял Эйзенштейна по многим причинам. Радикальный авангардный подход к искусству — деформация, фрагментация, динамизм, разрывы, стимуляционность, компронимание времени и пространства — был в кино технически обоснован. Кинематограф мог деформировать и членить реальность на куски, а затем заново собирать их каким угодно образом. Он мог ускорять или замедлять течение времени. Нарративные «аномалии» — отсутствие мотивировок, азос деталей, алогизм, нелепость — стали основой поэтики свободных ассоциаций. Кино было футуристической формой *par excellence*. Оно давало полную свободу для игры со стимулом и реакцией, с пространством и временем, с причинностью и случайностью, с человеческим телом в движении и ритмом как таковым. Кинематограф обладал и еще одной притягательной чертой. Эйзенштейн открыл для себя не только власть над временем и пространством, но и власть над реальными людьми. Ему в ритме подчинились тысячи. Движение городского транспорта и работа завода могли быть остановлены по его приказу. Массы могли быть собраны на фабричном дворе, чтобы слушать Троцкого, но в действительности они принадлежали ему и его фильму. Эти претензии на власть — если его теория аттракционного верха — вскоре приобретут еще больший размах. Не только массы перед кинематографом,

и миллионы зрителей по всему миру начнут вскакивать с мест, зреть, плакать в соответствии с его замыслом, его монтажом и аппроекцией.

По стечению обстоятельств массы перед аппаратом были одесскими русские пролетарии, а не как римские или вавилонские воины в «Петерполисте» Гриффита, служивший для Эйзенштейна «примом». Их действия разворачивались в современных индустриальных пространствах: на заводах, мостах, в городском пейзаже. С сюжетом стала историческая судьба угнетенных и обездоленных, являя своего воздействия фильм черпал из солидарности этих угнетенных. Материал (массы, которые изображала перед киноаппаратом толпа статистов), опыт манипулирования массами в зрительном зале и футуристические возможности кинематографа — вот что в конечном итоге сделало Эйзенштейна болшевиком. Новые искусства выбрали его очень личные пристрастия, и, хотя основные элементы фильма, его тема, сюжет, адресат были по существу коллективными, он был его автором и стал полубогом.

Едва ли случайно, что первый опыт Эйзенштейна в коллективном искусстве закончился огромным скандалом об авторстве. Кто явился автором «Стачки» — этого, без сомнения, впечатляющего произведения? Конфликт стал назреть еще во время съемок. Плетнев требовал от своего подчиненного письменных и устных отчетов о проделанной работе. Его раздражало, что Эйзенштейн не успевал уложиться в отведенные сроки. Эйзенштейн назвал такое обращение унижающим и нарушил договоренности.

Понемалу газеты объявляли фильм плодом коллективных усилий Плетнева и Эйзенштейна. Однако летом киножурналы опубликовали фотографии Эйзенштейна на съемочной площадке, приписав ему единоличное авторство. В интервью, данном в январе, Эйзенштейн вникал в привашичек руководителей Пролеткульта, которые неоднократно отвлекали его от монтажа фильма. Он был вынужден спасать картину от исправлений, которые навязывало руководство Пролеткульта, слабо разбиравшееся в проблемах композиции фильма. Он демонстративно благодарил директора фильма Мехина, отмечая, что Пролеткульт никогда доселе не проявлял столько внимания к его работе⁴. Его нововведения в «Мексиканце»

⁴ Г. Г.-ад. Эйзенштейн о своих работах и планах. К выпуску «Стачки» // Киножурнал. 20 января 1925. С. 2. С. Эйзенштейн и Пролеткульт. Беседы с С.М. Эйзенштейном // Новый зритель. 27 января 1925. № 4. С. 13–14.

принимала Смышлякову во время работы над «Мудрецом» он боялся, что все лауры достанутся Третьякову. Теперь Эйзенштейн был уверен в своей силе и оригинальности и отказался принять претензии Плетнева на соавторство, поскольку практически не использовал его сценарий.

В течение месяца газеты «Кино» и «Кинонеделя» печатали открытые письма соперников. Плетнев обвинял Эйзенштейна в самоцельном формализме, трюкачестве и подозрительном фрейдизме². Эйзенштейн отвечал, что руководство Пролеткульта (то есть Плетнев) поддерживает мелкобуржуазный реалистический театр с традиционным сюжетом и мелантическим оформлением и обвинял это (формально) реакционное руководство в правом уклоне³. В своих письмах, не все из которых были напечатаны, Эйзенштейн пытался и для себя прояснить различия между этими видами искусства, приводя в порядок свои мысли. «Театр, не сумевший во славе своей перестать быть театром, когда это стало нужным, естественно-неизбежно затрется, как архаичный источник, затиратель с одной стороны автобусом — кино, технически более современным, а с другой — марширующими звонками пионеров, строителей нового быта, где насквозь буржуазный институт театра уже не понадобится»⁴. 24 февраля 1927 года Эйзенштейн записал в дневнике: «Тенденция моей работы в Пролете — было не создание театра, а заготовка новых шаблонов (стандартов) разрешения задач в виде агитреволюции («Мудрец»), шутка политическая («Москва») для использования целой сетью провинциальных Пролетов. Пролет захотел в лабораторной посуде — ретортах варить варенье. Сделайте театр (для пьес Плетнева!), да еще профессиональный! Одно из крупнейших расхождений»⁵.

Эйзенштейн сообщил прессе, что ушел из Пролеткульта, потому что тот слишком «правый». Плетнев скорректировал эту версию — это он уволил Эйзенштейна, который своими последними выходками и поведением в отношении Пролеткульта создал ситуацию, сделавшую его дальнейшее пребывание в Пролеткульте не-

² Плетнев В. Открытое письмо в редакцию Кинонедели // Кинонеделя. 3 февраля 1925. № 4. С. 9.

³ Эйзенштейн С. М. Письмо в редакцию // Кинонеделя. 17 февраля 1925. С. 3.

⁴ Цит. по: Курчев Р. Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. В 2 т. М.: Искусство, 1985–1986. Т. 1. С. 93.

⁵ Там же.

невозможен. Поэтому он освобожден от своей работы. Место Эйзенштейна Плетнев предложил Григорию Рошалу.

Разрыв этот потому получил такую огласку, что за ним стояла куда более масштабная борьба: Левый фронт боролся с «правым» Пролеткультом. Случай Эйзенштейна пришелся как нельзя более кстати для обеих сторон.

Эйзенштейн пытался скрыть свое увольнение или, по крайней мере, преуменьшить его значение. Втайне, однако, он тревожился за свое будущее и контролировал своего старого знакомого Константина Елисеева, перебравшегося из Минска в московскую газету «Красный Перепел», подыскать ему там работу карикатуриста. Елисеев уже давно порадовался за будущее советской политической карикатуры, институт Мейерхольд великодушно расплачивал перед бывшим учеником дыры своего театра. Эйзенштейн мог выбирать, что ставить: «Ренцбург», «Горе от ума» или «Гамлета». Все это были пьесы, которые Мейерхольд зарезервировал для себя. Они обсуждали возможность постановки «Застопудра» Фердинанда Кроммеленка в обработке Аксенова. Но разрыв Эйзенштейна с Пролеткультом означал и его окончательное прощание с театром. После некоторых колебаний он отказался «единственно приемлемое» для него предложение Мейерхольда, решив посвятить себя — кино¹⁰.

Эйзенштейн знал, как выбираться из конфликтных ситуаций. Он бы никогда окончательно не порвал с Пролеткультом, не будь у него некоторой подстраховки. Теперь он отказался на этот шаг, потому что нашел нового сильного покровителя, Кирилла Шутко, инкубатора на съемках «Стачки», которого он назвал своим спасителем в тяжбе с Пролеткультом. Шутко вел дискуссию после первого студийного показа «Стачки» в марте 1925 года. Влиятельный большевик, член нескольких комитетов и редколлежий, Шутко был в восторге от фильма. Он тотчас «улыбнулся» Эйзенштейну, объявив себя его руководителем, защитником и другом. В конце Шутко учился актерскому мастерству и работал с Мейерхольдом. Затем он ушел в подполье ради дела революции. Теперь он был членом Отдела агитации и пропаганды Центрального комитета.

Эйзенштейн должен был прибегнуть к помощи своего высокопоставленного покровителя, которого он называл «кардиналом».

¹⁰ А. Б-ст. Беседа с режиссером С.М. Эйзенштейном // Кинореволюция. 21 января 1925. № 4. С. 17.

ибо его положение после апрельской премьеры «Стачки» было шатким. Критики любили его, но киноначальники были настроены враждебно. Расположение последних имело решающее значение для кинорежиссера, особенно новичка. Даже Маяковскому, несмотря на все его влияние, не удалось протолкнуть свой самый значительный сценарий «Как познается?» через режиссерские инстанции. Союзкино, по примеру расформированного к тому времени Госкино, могло выпускать лишь небольшое количество фильмов. Молодые таланты нуждались во влиятельных покровителях. Эйзенштейн смотрел на это с чисто прагматической точки зрения. Без помощи Платонова он бы никогда не смог сделать «Стачку». Теперь более полезным казался Шутко.

Еще до публичной премьеры «Стачки» получила хорошую прессу. Рецензия Хрисанфа Херсонского в «Известиях» от 11 марта и восторженный отзыв Михаила Кольцова в «Правде» от 14-го были только началом. Председатель АРК Николай Лебедев назвал «Стачку» «первой интернациональной картиной»: «Это огромное событие в кинематографии советской, русской и мировой [...] Рискую испортить Эйзенштейна и нажить ему многих врагов, я утверждаю, что по богатству и смелости фантазии, по мастерству использования актерского и писанного материала, по оригинальности кадров и ритму движения и монтажа в целом ряде моментов он не только превосходит наших доморощенных "Гриффитов" с Житовой улицы, но и прославленного Давида Варка Гриффита из Голливуда»¹¹. Коллеги Эйзенштейна по режиссерскому цеху придерживались иного мнения. Кулешов кривилась молчаливо. На открытой дискуссии в АРКе Вертов обвинил Эйзенштейна в плагиате, утверждая, что тот все взял у него: структуру монтажа, композицию, оформление титров. При этом Эйзенштейн добавлял «декадентские изломы», «театрально-церковные мозаики», «трагические [...] поэмы немомо завызавши» и целый ряд других качеств и особенностей, взятых не от «жизни как она есть», а от так называемого «театра для дураков»¹². Сцена на скотобойне, и та была украдена из его «Кино-Пикса».

Эйзенштейн посчитал эти обвинения крайне оскорбительными и в ответ опубликовал в «Киножурнале АРК» статью «К вопросу о материалистическом подходе к форме».

¹¹ Лебедев Н. «Стачка» // Известия. 17 марта 1925. С. 2.

¹² На дискуте в АРК // Известия. 24 марта 1925. С. 5.

Полемка, касавшаяся исключительно понимания искусства, велась обоими оппонентами в грубой обвинительной манере. Ярлыки, которые они старались навесить друг на друга, обычно использовались в полемике с политической оппозицией. Вертов назвал Эйзенштейна «уклонистом»; Эйзенштейн заклеймил Вертова «шортунистом» и «мещанином», который увлекся «искусством ради искусства», авантюризмом, импрессионизмом, пантеномизмом, не думая о том, как повлиять своей работой на пролетариат¹³. Прием, оказанный их фильмам за рубежом, невольно подлил масла в огонь. На Выставке декоративных искусств и индустрии в Париже в 1925 году «Станка» получала золотую медаль, а «Кино-Плюс» увез домой серебряную.

Помирять двух членов ЛЕФа попытался Борис Арватов. Он считал, что они ведут себя как «художнички-интеллигенты», по-прежнему мыслящие в старых категориях индивидуального творчества. Их произведения в действительности не так уж и различны¹⁴. Казимир Малевич и Виктор Шкловский тоже были втянуты в полемку. Шкловский предлагал признать, что «удача "Станка" была неудачей. Удачей была камерная, газетная [...] "Станка" Эйзенштейна неэкономна. Ее связи тяжелы для восприятия зрителем и они не налажены с зрителем»¹⁵.

Свою выразительную мощь «Станка» не утратила и по сей день, но в ту эпоху фильм должен был произвести эффект разорвавшейся бомбы. Он не имел ничего общего с русским кинематографом; большое влияние оказал на него театр Мейерхольда и русский конструктивизм. «Станка» была детищем Левого фронта. Неудивительно, что пресса и прокатчики заняли в оценке фильма противоположные позиции. После премьерных показов «Станка» в кинотеатрах прокатчики развернули в газетах кампанию протеста

¹³ Эйзенштейн С.М. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 1. С. 114–115. «Ср. также соображения о «Киноград» Вертова: «[...] берет она аттракционностью тем и частотой, которыми формальным мастерством монтажа отдельных кадров, скрывая из короткометражностью "бессвязное" эстетическое "накапливание фактов"» Эйзенштейн С.М. Монтаж конструктивизма [1925] // Эйзенштейн С.М. Неразгаданная природа. М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2004. Т. 1: Чувства кино. С. 444). — [Praktik.org](http://praktik.org).

¹⁴ Арватов Б. «Алет-Кино» и «Кино-Плюс» // Киножурнал АРК. 1925. № 8. С. 3–4.

¹⁵ Шкловский В. Необходимое зло // Канализета. 10 ноября 1925. С. 2.

против фильма. Они доказывали, что Эйзенштейн потратил слишком много денег, израсходовав слишком много пленки и принес слишком маленький доход. Зрители хотят сюжета, а его-то в фильме и нет. При этом картина стоит дороже, чем «Мистер Вест-Кулешова», и четверо дороже, чем «Врангел» опытного кинорежиссера Чеслава Сабинского. «Стенка» делала настолько маленькие сборы, что ее вскоре сняли с проката, заменив «Багдадским враном» с Дугласом Фарбенком в главной роли.

Несмотря на все кризисолки, Госкино предложило Эйзенштейну годовой договор на работу режиссером. Документ он подписал 14 апреля 1925 года. Договор гарантировал ему шестьсот рублей в месяц во время съемок и командировок эта сумма удваивалась. Эйзенштейн начал посылать матери пятнадцать рублей в месяц. (Благодаря денежной реформе 1924 года миллионы исчезли из обиходного языка.)

На съемках «Стенки» Эйзенштейн близко узнал оператора Эдуарда Тисса, тихого, твердого человека, отличного спортсмена и опытного профессионала, на которого можно было полностью положиться. Тисса был родом из Латвии, с 1914 года он снимал хронику, работал фронтовым кинооператором, что подготовило его для работы с батальными силами на натуре. Тисса знакомил Эйзенштейна с премудростями профессии практически путем: например, развилка свой собственный киноаппарат марки «Éclair» и показывал Эйзенштейну, как это устройство работает. Все времена Эйзенштейн и его ассистент Грива бегали в рубашках, свитках из шерстяных одеял. Эдуард же всегда носил клетчатый костюм, сорочку с накрахмаленным воротничком и начищенные желтые туфли. Под его влиянием Эйзенштейн и Александров сменили свои шерстяные рубахи на клетчатые рубашки.

Эйзенштейн отклонил предложение Госкино снять остальные эпизоды «К диктатуре» в сотрудничестве с Приюткультом. В любом случае, это стало невозможным после его увольнения. Следующим фильмом Эйзенштейн задумал «Коварника». Это должно было быть гражданское массовое кино. В качестве возможного сценариста обсуждался Исак Бабель. В число консультантов должны были войти командиры Семен Буденный и Климент Ворошилов, которых Эйзенштейн назвал «фактическими нацистами» фильма. В декабре 1924 года для московского филиала ленинградской студии Севзапкино Эйзенштейн написал сценарий. Его советниками были Григорий Александров и Яков Бланк, бывший комиссар Пер-

вой киношной. Но у киностудии не нашлось достаточно денег, чтобы финансировать эту гигантскую постановку. Велись переговоры о создании фильма об импорте и экспорте пушнины для Госторга, советской внешнеэкономической организации. В 1926 году этот фильм поставил Дзига Вертов, назвав его «Шестая часть мира».

Но обстоятельства вновь сложились иначе.

1925

Три месяца и вся жизнь: «Броненосец "Потемкин"»

17 марта 1925 года ЦИК постановил, что заказ на создание центрального фильма к 20-летию годовщины революции 1905 года будет передан Эйзенштейну. Комиссию по подготовке праздника возглавлял нарком просвещения Анатолий Луначарский; в нее также входили Малевич, Мейерхольд, Плетнев, Шутко, член ЦИК Леонид Красин и первый секретарь Московского горкома Василий Михайлов. Сценарий фильма написала Нина Агаджанова, жена Кирилла Шутко. Комиссия предложила развернуть в фильме панораму важнейших событий 1905 года: русско-японскую войну, расстрел петербургских рабочих 9 января («Кровавое воскресенье»), царский манифест, обещающий гражданские свободы, стачки Государственной думы, всеобщую забастовку, вооруженное восстание в Москве, бой на баррикадах. Считала предполагалось, что Плетнев и Агаджанова переработают сценарий вместе, но вскоре выяснилось, что ни Плетнев, ни Эйзенштейн больше не желают друг с другом сотрудничать, и комиссия остановила свой выбор на Нине.

Фильм был лишь одним пунктом в детально разработанной программе праздника. Мейерхольду предстояла поездка в Европу: там он должен был связаться с Прокофьевым и предложить ему написать симфонию к фильму. Малевич отвечал за художественное оформление зрелища. Что касается съемки фильма, то комиссия предполагала, что к сроку поступит только один эпизод. Работа над картиной будет продолжаться и прекратится в цикл, который упоминают события 1917 года.

Решение комитета, подталкиваемого Кириллом Шутко, было для молодого режиссера гражданский удачей. Эйзенштейн получил важнейший заказ: год: фильм к юбилею. Единственное усло-

ние состояло в том, что он должен был закончить один из эскизов к 21 декабря. Планы с «Коварницей» были отложены в долгий ящик.

Разъясняя в одном из интервью детали проекта, Эйзенштейн заявил, что фильм «1905 год» будет таким же грандиозным, как немцы «Нибелунги». Съемки должны были проходить в Москве, Ленинграде, Одессе, Севастополе, Тифлисе, Батуми, Баку, в Туркестане, на Кавказе и в Сибири, под Тамбовом и в районе Иваново-Вознесенска. Коротко говоря, по всему Советскому Союзу. Эйзенштейн сообщил, что главным героем картины будут массы, а сюжета не будет вовсе. В своем воображении он уже видел впечатляющие массовые сцены восстания и катастроф: пожар в томской долине, еврейские погромы, армянская резня. Он планировал подпольные съемки потопленных кораблей русской эскадры под Цусимой. «Съемка пойдет под знаком экспрессионистического учета фактального материала и натурализма»¹. Газеты обещали, что фильм станет «событием»².

Первый дубль был готов 19 марта. Эйзенштейн снял экстраординарную забастовку гребцовиков. Он смело смотрел в лицо рискованному предприятию. Поездка по стране мучила его не меньше, чем огромный масштаб работы, которую предстояло сделать. Теперь весь военно-морской флот и вся армия будут подчиняться его приказам.

Летом Эйзенштейн, Агаджанова и Александров перерабатывали сценарий на подмосковной даче Шутко в Немецкомке. Эсцентричные фантазии Эйзенштейна — всеобщая забастовка охранки, иконописцев и горюющих — уравновешивались здравым смыслом Агаджановой. Она была старым бойцом подполья, членом партии с 1907 года. После революции она увлеклась кино. Они с мужем написали сценарий для приключенческого фильма, основанного на ее подпольной работе, который называли «В тылу у белых»³.

Шутко делил дачу со своим старым другом Казимиром Малевичем, жене которого принадлежал дом. Так Эйзенштейн позна-

¹ М. Ясиревич, Методы востановки «1905 год», беседа с режиссером С. М. Эйзенштейном // Кинематограф, 7 июля 1925, С. 1.

² Там же.

³ Фильм «В тылу у белых» гасилили в 1924 году Борис Чайковский и Ольга Разманова, однако имя Кирилла Шутко в титрах не значилось.

комился с этим упрямым и крайне независимым мыслителем. Малевич в тот период экспериментировал с основными элементами визуального искусства — пространством, цветом, линией, поверхностью. Свою доктрину он назвал «теорией приблизочного элемента», отсылая к Марксу, психоанализу и динамике, ведущей к деформации старых форм. Его графический анализ классической живописи оказал на Эйзенштейна мощное влияние. Его можно обнаружить в размышлениях и работах Эйзенштейна много позже того, как исследовательский институт Малевича был закрыт¹.

Поначалу Эйзенштейн ежедневно ездил из Москвы в Немчиновку, а затем и вовсе туда перебрался. Александров и Бабель последовали его примеру. Эйзенштейн хотел работать с ними над двумя замыслами параллельно. Сценарий «1905 года» он диктовал Грише по утрам, а послеполуденное время отводил для Бабеля. Эйзенштейн намеревался сделать фильм по «Одесским рассказам» Бабеля о Боне Краме. Директор киностудии тоже считал возможным снять два фильма одновременно, пока группа будет в Одессе. Но в итоге из этого замысла ничего не вышло.

Чтобы подзаработать, Александров и Эйзенштейн быстро со-
стрипали сценарий эротического лаволя под псевдонимом Тарас Немчанов. Фамилия пропущена от места, в котором сценарий родился, а имя Тарас незадолго до того Эйзенштейн предлагал для новорожденного сына Александрова. Но Гриша назвал его Дугласом в честь Фарбенка. Позднее мальчика переименовали в Ваську. Название сценария было многообещающим: «Базар похоти»². Другая продажа его студии «Пролеткино» с в качестве возможного режиссера обсуждалась кандидатура Валерия Инкижинова. В стилистическом плане сценарий следовал модели немецких фильмов.

¹ Государственный институт художественной культуры был основан в 1923 году по инициативе К. Малевича на базе Музея художественной культуры, расположенного в Петрограде, в известном доме Миттаева на Невскомской площади, дом 9. Вместе с Малевичем в институте работали В. Татлин, М. Матвеев, Н. Прун, И. Терентьев и др. После двух отчетных выставок 1924 и 1926 годов, где демонстрировались наиболее радикальные достижения революционного авангарда, ГИИХУК был слит с Государственным институтом истории искусства, который по сей день располагается по соседству, в особняке графа Зубова на Исаакиевской площади, дом 3. — *Примеч. ред.*

² См. под редакцией публикатора Эйзенштейн С., Александров Г. Базар похоти: Сценарий из 9 частей Тараса Немчанова [эротическая комедия о префронтонном доме терпимости в эпоху первой мировой войны, 1923] // Новые литературные обзоры. 1993. № 4. С. 5–19. — *Примеч. ред.*

которые просматривали публику из предмет проституции и болезней, передающихся половым путем, однако авторы добавили в него изрядную порцию резкой социальной критики. В прифронтовой дерзавушке издеваются, побивают камнями и насилуют беременную девушку, а в это время похотливая ашайка поместясь забавляется го-сизмен конюхами. Деревенские экзисты дополняются моральным обликом обитателей города: сращенный горничных, сутенеров, обывателей, устраивающих оргии в борделе. Во время войны русские проститутки заразили сифилисом большую часть немецкой армии. Финальные титры в сценарии гласили: «Не с проституткой боритесь... а с породившим ее строем»⁴. Кинофильмом этот сценарий так и не стал.

Тем временем в Госкино подсчитали, что «1905 год» потребует 250 дней съемок и 20 тысяч статистов. Стало ясно, что фильм не будет закончен до августа 1926 года — иными словами, на его осуществление нужен год. В августе Эйзенштейн отправился в старую столицу с новым названием: после смерти Ленина в 1924 году Петроград был переименован в Ленинград. Они сняли один эпизод с участием 700 статистов. Солнечного света было недостаточно, и светотехникам потребовалось так много энергии, что городское электростанция приходилось на время отключать. Работа на съемочной площадке была организована по-военному, группа даже смогла воспользоваться морскими прожекторами.

Тикст в это время был занят на съемках «Еврейского счастья» с Алексеем Грановским, и Эйзенштейн работал с другим опытным кинооператором — Александром Левинским. К несчастью, Левинский боялся высоты и не хотел для съемок забираться на крыши. Погода была ужасной: весь месяц не переставая, шел дождь. Чтобы не выбиться из графика, директор киностудии Михаил Капчинский посоветовал Эйзенштейну снять сначала эпизод из Черном море. По крайней мере, там будет больше солнца. Работу в Ленинграде прервали, и группа отправилась в Одессу. Они приехали туда 24 августа.

В конце концов, именно солнце решило, какой эпизод «1905 года» будет закончен к юбилейному заседанию 21 декабря. Им стал эпизод на броневике «Князь Потемкин Таврический». Из 820 сцен, предусмотренных в сценарии Нины Агаджановой, Эйзенштейн использовал 43.

⁴ Эйзенштейн С., Александров Г. Боевые походы, С. 19.

В конце сентября в Одессу приехал Третьяков, чтобы наблюдать за работой. Поскино назначило его консультантом. Он только что вернулся из Китая, где в течение года преподавал русский язык в Пекинском университете. Пока Третьяков придумывал титры, а Эйзенштейн изучал факты и переписывал сценарий, съемочная группа целый месяц спонялась без дела. Эйзенштейн пребывал в нерешительности. Одессу заволокло туманом, погода не благоприятствовала съемкам. Левыцкий отклонил предложение остаться с группой, порекомендовав своего коллегу-кинооператора Александра Станке. Он происходил из балтийских немцев, после революции жил некоторое время в Берлине, где снял несколько фильмов, находился под сильным влиянием немецкого экспрессионизма и был отличным специалистом по искусственному свету. Эйзенштейн ему не доверял и послал Александрова в Москву за Тиссо. 23 сентября Тиссо прибыл в Одессу. Он был готов снимать на натуре и в тумане.

28 сентября Эйзенштейн, наконец, вернулся на съемочную площадку. Роль распределяли между жителями Одессы и студентами из Пролеткульта. Александр Антонов играл матроса Вакунинчука; Александров — угодливого офицера, которого в конце ждала жалкая смерть. Режиссера Владимира Барского, также снимавшего в это время в Одессе, уговорили сыграть капитана корабля.

Эйзенштейн решил снять расстрел мирной демонстрации на ступенях лестницы, ведущей в порт. Позже предполагали, что идея принадлежала Тиссо, снимавшего на лестнице один из эпизодов «Еврейского счастья». Штроуэс утверждал, что Эйзенштейн вдохновлен рисунком французского сценариста. Возможно, однако, что Эйзенштейн держал в уме другую русскую картину: в 1923 году Владимир Гардин уже снял расстрел на той же самой лестнице в фильме «Призраки бродят по Европе».

Сто двадцать ступенек отсняли за две недели. В ходе съемок толпы, «летящей» вниз, не произошло ни одного несчастного случая. От кинооператора требовалась акробатическая ловкость: десять процентов материала было снято без штатива. Операторская команда устраивалась на доске, которая свисала вниз под углом на деревянных рельсах, поддерживаемая лишь несколькими канатами. Тиссо привязывали к канату, иногда он падал. Тогда ассистентам приходилось лезть оператору и камеру. Духовой оркестр, состоящий из тридцати пяти музыкантов, играл, не уходя, чтобы статисты не заскукали. «Железной палочке» ассистентов Эйзенштейна в полосатых футболках удавалось держать миксовку под

полным контролем. Все жила в одной гостинице — своего рода мужской коммуной. Единственной женщиной была приехавшая с Грощей его жена Ольга.

Закончив с Одессой, группа отправилась в Севастополь — снимать моряков. Для съемок им был предоставлен двойник «Потемкина», корабль «Двенадцать апостолов». Поскольку броненосец был начинен минами, кинематографистам запрещалось не только курить, но и просто свободно передвигаться по судну. В таких условиях и проходили съемки бунта на корабле. Роли матросов исполняли сами моряки, а унесом отсылались на санток своего капитана. Когда снимали с раскачивающейся лодки, Тисса и камеру приходилось держать вшестером; иногда лодку полностью накрывало волной. На сцену с мясом, которая на экране длилась всего минуту, был потрачен месяц. В самом конце они сняли и сам бунт. Эйзенштейн дублировал «саваннинка» при рискованном падении на лестнице. Его натренированные ассистенты дублировали матросов, бросаясь вместо них в холодную воду.

В середине ноября Эйзенштейн, Александров, Штраух и Тисса сделали однодневную передышку и отправились осматривать Крым. Они посетили дворец Воронцова в Алупке и сняли на память каменные львы на дворцовой лестнице. Они не представляли, как им понадобится этот материал.

23 ноября Эйзенштейн вернулся в Москву с 4 500 метров пленки в багаже. Группа сняла еще несколько сцен с макетом броненосца в городских Сандуновских банях. Общие планы — встреча броненосца с эскадрой — Эйзенштейн взял из старой эронки. Три недели он клеил ленту в монтажной Кинокомитета в Гнезденковском переулке.

Тем временем Александров и Тисса снимали финал — встречу броненосца с эскадрой. Эйзенштейн оставил им точные эскизы композиции всех кадров эпизода. Поддержка военно-морских сил была гарантирована специальным приказом наркома Армии и Флота Министра Фрунзе. Александров слал своему учителю подробные отчеты о том, как продвигается работа.

Такой ход событий — долгое бездействие, нерешительность Эйзенштейна перед началом съемки, а затем его отсутствие — породил слухи, что из самого дела фильм сделал Тисса. Но никому бы и в голову не пришло сомневаться, кто его смонтировал.

21 декабря, как и планировалось, ленту показали в Большом театре на торжественном праздновании юбилея. Эйзенштейн

намеревался завершить демонстрацию сенсационным финалом. В последнем кадре, когда нос корабля, нависая на камеру, готов, кажется, разрезать картину пополам, Эйзенштейн хотел разорвать экран кадров и открыть сдвинут на сцене в президиуме реальных матросов с «Потемкина».

В театре уже запустили просмотр, когда Эйзенштейн двинулся в монтажной финальные кадры. Александров на мотовилке доставлял бобины одну за другой в проекционную будку⁷. Сырой монтаж состоял из 1280 кадров, что означало, по меньшей мере, 1280 «описных» склеек.

Сначала оркестр Большого театра отказался аккомпанировать картину. Музыканты гадали, какая музыка могла бы соответствовать «тухлому мясу». В итоге один дирижер составил контурры из «Этмонта» Бетховена и «Франческа да Римини» Чайковского.

Фильм о косящем корабле царского флота был разделен на пять актов, наподобие классической трагедии. Анализируя композицию фильма десять, пятнадцать, двадцать лет спустя, Эйзенштейн поражался ее импровизированному совершенству. Ретроспективно фильм выглядел таким четким и выверенным, будто его режиссер осознанно следовал закону гениталь-пенно-догмы и правилу «золотого сечения». В процессе работы над «Потемкиным» Эйзенштейн в большей степени занимался природой аффекта и соответствующие аффективные реакции, которые определяли бы желанное воздействие, заменив аттракцион. Сильнейшим влиянием на это увлечение Эйзенштейна оказали его новые знакомые — психологи Александр Лурия и Лев Выготский, которых он узнал через Залковского. Оба были членами Русского психоаналитического общества и работали в Московском психологическом институте. Лурия переписывался с Фрейдом и открыл лабораторию по изучению конфликта. Выготский писал научный труд об аффекте у Спинозы и Декарта. Он дал Эйзенштейну свою диссертацию «Психология искусства», где анализировал катарсис как амбивалентную аффективную реакцию, используя в качестве материала композицию литературных произведений. Эйзенштейн очень внимательно прочитал этот труд.

Непосредственное воздействие «Потемкина» было настолько сокрушительным, что на его ритмическое совершенство поначалу не обратили внимания. Эйзенштейн нарисовал в высшей степени

⁷ Александров Г. Эпоха кино. М.: Политиздат, 1976. С. 84.

либидинативную картину революции насилия порождают еще больше насилия, запуская цепную реакцию и втягивая в эту воронку всю большую и большую группы людей. Испорченное мясо в борше вызывает недовольство команды, но моряки обязаны съесть борщ. Когда некоторые дожины моряков отказываются, из них бунтовщики ждет расстрел. Во время казни настроения перевертываются, и вместо выставлявших убивают всех офицеров. Непродолжительная паника, вызванная скорбью по убитому товарищу, священной жертве, лишь предваряет новую вспышку насилия, на этот раз охватывающую весь город. Для наведения порядка в город вводятся казаки. В это время женщины, казаки, антикоммуны, революционеры, торговцы рыбой, студенты, гимназистки, землани — и те, кто поддерживал восстание, и те, кто его не поддерживал, — отправляются на казнь в порт. Расстрел этой толпы на портовой лестнице длится шесть минут. Хаотическое тело людских масс сталкивается с неуловимой, хорошо организованной машиной государственного насилия. Эта машина неостановима, непреклонна. На ружейные залпы казаков отвечает артиллерия захваченного восставшими броненосца: она стреляет по Генеральному штабу. Намечая траекторию выстрела, Эйзенштейн включает в монтажную серию три каменные статуи — льва спящего, льва проснувшегося и льва, готового к прыжку. Эти образы следовали друг за другом настолько тесно, что порождали иллюзию движения, вызывая множество ассоциаций. Первоначально Эйзенштейн хотел показать в этом месте статую со здания одесской Оперы. Созданное с помощью монтажа движение льва смутило зрителей и вызвало сомнения: является ли это выражением революционного гнева или же, напротив, яростью реакционных сил? Все гораздо проще, скажет позднее Эйзенштейн. Львы — это реализация идноматического выражения «взрывает камни»⁴, поскольку невозможно было дальше усиливать эмоции, используя человеческий материал.

Когда адмиральская эскадра отказывается открыть огонь по восставшему броненосцу, солидарность угнетенных временно останавливает поток насилия. По мере того как публики гадают, кто не выдержит и сделает первый выстрел, растет всевыносное напряжение. Отсутствие ожидаемой бойни в финале высвобождает катарсическое облегчение, не имеющее себе равных ни в одном

⁴ Эйзенштейн С.М. Движение. Грейфет и мы // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 5. С. 178.

голландском хеппи-энде. Хотя Эйзенштейн и сравнивал свой фильм с «Нибелунгами», ему удалось противопоставить статичным, орнаментальным массовым сценам Фрица Ланга хаотичную толпу жертв. Динамика массы у Эйзенштейна была бесконечно более сложной и драматичной, чем геометрический балет киностудии UFA. Эйзенштейн не только создал самую впечатляющую картину революционного мученичества. Он показал и то, что революционное искусство способно волновать и по-прежнему оставаться искусством.

После предварительного показа в Большом театре массовая премьера состоялась 18 января 1926 года в кинотеатрах «Метрополь» и «Художественный». Оба адания украсили так, чтобы те напоминали броневосен, а кассиров, билетеров и киномехаников одели под моряков. Прокатчики, владельцы кинотеатров, кинокретики и чиновники хотели знать, сможет ли этот революционный фильм составить конкуренцию Голливуду. «Потемкин» состязался с «Робин Гудом» с Дугласом Фарбенксом в главной роли. Киногазеты и журналы публиковали цифры посещаемости как дуэль между СССР и США. За первую неделю в «Метрополе» «Потемкин» собрал аудиторию в 29 438 зрителей, а «Робин Гуд» привлёк только 21 282. В «Художественном» на «Потемкина» сходило 39 405 человек и только 33 960 купили билеты на «Робин Гуда».

Съёмки фильма обошлись в 100 тысяч рублей; по тем временам это была не такая уж большая сумма. В том же 1926 году историческая картина «Декабристы» в постановке Александра Иванова стоила четверо дороже. Прокатчики вложили много усилий в рекламу. Александр Родченко и Антон Лавинский сделали шесть плакатов, к выходу фильма приурочили выпуск двух брониров. В одной был напечатан сценарий. Вторая называлась «Эйзенштейн» и вышла в серии о звездах кино: тексты для неё написали Виктор Шкловский, Лев Кулешов и Эдуард Тиссэ.

В провинции фильм показывали с неохотой. Задним числом почти невозможно сказать, получила ли картина признание. В своей книге «Кино на Западе и у нас» (1928) Дунаевский писал, что «Потемкин» провалился. Он утверждал, что неудачу «Потемкина» на родине замолчали и что фильм вовсе не пошел в русских кинотеатрах только после восторженного приёма, оказанного ему в Германии. В действительности ситуация была сложнее. В Москве монопольные права на прокат ленты получил кинотеатр «Художественный»; для сельской местности имелось слишком мало копий,

инколько Советская Россия не могла импортировать достаточно пленки, чтобы сделать массовый тираж фильма. В конце 1926 года существовали целые районы, где «Броненосец „Потемкин“» не показывали вообще. Одесса не могла увидеть фильм до самого 1927 года!

Отзывы прессы были восторженные, но коллеги Эйзенштейна судили фильм более жестко. Дискуссию в АРКе не ходила вокруг ленингола. Кулешов поставил Эйзенштейну «тройку» за монтаж. Ган заключил работу Тиссо как слащавую, а усилия Эйзенштейна — как эклектичные. Эйзенштейн не сосредоточился на обожжении приема, как подобало истинному конструктивисту. Вместо этого он подделывал эмоции, как в настоящем киношнике. А режиссер Абрам Роом вообще не признал ни одного художественного достоинства за фильмом, не говоря о отношении к судьбам конкретных людей.

Эйзенштейн не боялся своего нового «словоупотребительного парадокса»: он знал, что радикально изменил принципы монтажа Кулешова и диалектику кино. Пристрастие каждого кадра было развито на кубистский манер, повествование выстроено нежизненно, время растянуто, но все это создавало особый суггестивный эффект, который Эйзенштейн хотел изучить научно. Опыты с гильотин и теория рефлексов Павлова сформировали его взгляды на воздействие фильма. Они сводились к тому, что суть кино — это насилие и техника.

«Броненосец „Потемкин“» быстро обрел поклонников за рубежом. Через три дня после московской премьеры, 21 января 1926 года, в берлинском Большом театре (Großes Schauspielhaus) состоялся закрытый просмотр фильма на митинге в честь годовщины смерти Ленина. Маркст рабочей прессы Вилли Мюшценберг мгновенно оценил потенциал фильма. Узнав, что немецкая компания «Ллойд» только что подписала договор о закупке двадцати пяти русских фильмов и при этом отвергнута «Потемкина», он предложил создать новую фирму под патронажем Международной рабочей помощи, которая будет прокатывать фильм на Западе. Учрежденный вскоре комитет «Прометеус» подписал контракт с Совкино.

18 марта 1926 года Эйзенштейн и Тиссо отправились в Берлин изучать новую кинотеку и посетить немецкую премьеру «Броненосца „Потемкин“». Они остановились в отеле «Хесслер» на Кантштрассе, 165–166. Эгон Эрвин Киш снабдил Эйзенштейна шестью рекомендательными письмами.

Дмитрий Марьянов, зять Альберта Эйзенштейна и работник советского торгпредства в Берлине, держал своего рода «красный» салон. Он ввел Эйзенштейна в берлинские художественные круги, свозил его на киностудии UFA в Темпельхофе и Бабельсберге и познакомил с местными знаменитостями.

Эйзенштейн посетил Фрица Ланга на съемочной площадке «Метрополиса» в Шпаагене, где снимался эпизод «Вечные сады». С кинооператорами Карлом Фройндом и Понтером Риттау он обсуждал преимущества «раскрепованной» камеры. Жена Ланга, автор сценария Теа фон Гарбну разъяснила ему общую концепцию фильма. «Метрополис», этот образ города 2000 года, вдохновил Эйзенштейна на картину о стеклянном небоскребе. Все декорации фильма будут полностью прозрачными: перемена позиций камеры и зрительных перспектив будет порождать сюжет.

«Стеклянный дом» задумывался как полемический ответ не только фильму Ланга, но и принципам стеклянной архитектуры Бруно Таута и Минса Ван дер Роэ. В 1921 году Ван дер Роэ предложил построить стеклянный небоскреб на Фрадрехтштрассе в Берлине. Свой собственный стеклянный дворец Эйзенштейн представлял как архитектурный образ Америки. Сценарий, предлагал он, может написать американский автор вроде Фитсона Синклера. В своих записках Эйзенштейн пишет о замысле «Стеклянного дома» и по-английски, и по-немецки, попеременно называя фильм то «Das Glashaus», то «The Glass House».

Он посетил Фридриха Вильгельма Мурнау на съемочной площадке «Фанта» и встретился там с Эмилем Янингом, которому восхищался более, чем кем-либо из немецких актеров. Однако эти два гиганта кино едва ли обратили внимание на какого-то молодого русского. Эти встречи и знакомства были осторожно выкладочными. Эйзенштейн был совершенно неизвестен. Его фильм никто не видел.

Мария Андреева, жена Максима Горького и глава отдела кино при советском торгпредстве в Берлине, заказала написать музыкальную партитуру для «Потемкина» Эдмунду Майзелю. Он дружил и сотрудничал с Эриком Пискатором и Бертольдом Брестом, был известен своими экспериментами с движом и звуковой музыкой. Эйзенштейн обсудил с ним музыку к фильму: он хотел ритма, ритма и еще раз ритма. Майзелю было запрещено злоупотреблять мелодикой, особенно в сцене встречи с эскадрой.

Берлин — особенно ночной, его освещение, кабаре и мюзик-холлы — произвел на Эйзенштейна огромное впечатление. Матери он купил в подарок чупки марки «Виктория», а себе — граммофон. Он посещал родню по линии матери и ее друзей, оказавшихся в Берлине. Встретился он и с Елизаветой Михальсон, которая посоветовала ему обратиться за пособием для сирот, ведь отец его был остзейским немцем. Эйзенштейн запросил для этого копию свидетельства о смерти отца, но его заявление было отклонено на том основании, что он служил в Красной Армии.

Эйзенштейн приехал на премьеру своего фильма, но военное министерство расстроило его планы. Встрепанные чиновники организовали закрытый показ для адмирала Ценкера и генерала фон Зекта, которые порекомендовали Второй Палате цензуры запретить фильм как угрожающий общественному порядку.

Советское торгпредство устроило Эйзенштейну встречу с влиятельным берлинским критиком Альфредом Керром, чье одобрение должно было сыграть решающую роль в решении цензурной комиссии. В группу экспертов входил также Пискарев. Эйзенштейн был убежден, что именно благодаря их выступлению на показе 10 апреля фильм прошел цензуру всего лишь с 14 купюрами, или 29 метрами потерянной пленки. В немецких титрах значилось имя работника «Прометейс» Пия Ютин в качестве редактора-монтажера фильма, но сокращения произвел сам Эйзенштейн.

Эйзенштейн и Таска провели в Берлине месяц, после чего Совкино потребовало, чтобы они вернулись в Москву. Они и так уже задержались на две недели против оговоренного срока, и твердой валюты на их содержание не хватало. 26 апреля они объявили лондон, пропустив премьеру 29 апреля.

27 апреля посол Николай Крестинский отбил Эйзенштейну телеграмму, в которой просил его вернуться в Берлин самолетом, однако из-за плохой погоды рейс задержали. Эйзенштейн был вынужден переживать свою славу издалека.

Берлинская премьера состоялась в «Аполлоне», бывшем Мюзик-холле, так как владельцы больших кинотеатров не хотели демонстрировать фильм. Была предпринята еще одна попытка собрать показ, но она потерпела фиаско под яростным натиском левой прессы. Военное командование все же запретило солдатам смотреть «Потемкина».

Русская картина преиспала все, когда-либо виденное в Берлине, монументальные спектакли UFA и американские боевики

с кинозвездами. Это был жестокий, кровавый фильм, вера брутальности московского шошба и «советско-еврейской пропаганды» по мнению правой прессы. Каждому начальнику полиции следовало бы изменить в обязанности ограждать публику от подобных зрелищ. Однако все крупные культурные фигуры Берлина признали, что картина оставляет необычное, захватывающее, возбуждающее впечатление. Ее феноменальное воздействие немецким писателям — Лион Фейхтвангер, Бертольд Брехт, Густав Рейгер — попытались передать в романах и стихах. Эстетика фильма попала в берлинские круги на плодотворную почву: то была эпоха дада, экспериментов с фотографией художников Баухауса и с абстрактным кино Вальтера Ruttmann, Викинга Этелинга и Ганса Ракстера. Но «Потемкин» стал событием не только в этих закрытых кругах. Журналы компартии и друзей России «Die Rote Fahne» («Красное знамя») и «Das neue Russland» («Новая Россия») приписывали «эффект "Потемкина"» его идеологии². Но вскоре стало очевидно, что притягательность фильма значительно шире и заражает не только пролетариат. Успех «Потемкина» у буржуазной публики кинотеатров элитанской улицы Курфюрстендамм был для русского кинорежиссера полной неожиданностью. Его страстный, жестокий, сентиментальный, эксцентричный, пропагандистский и экспериментальный фильм нашел поклонников среди дадаистов и миллионеров, психоаналитиков и профессиональных революционеров.

«Потемкин» демонстрировал новое понимание кино, иной образ России и совсем иной тип героя. Здесь революция была связана с насием. Именно это натуралистическое насилие — пожары, гибель, бунт, террор — стало сюжетом нового русского кино. Его апокалиптические видения будущего заражали эйфорическим возбуждением. Новая эстетика озадачивала: зрители не могли в точности определить причину ее гипнотического воздействия. Керр полагал, что успех предопределен русской культурной традицией, уходящей корнями в «дикий азиатско-славянский» темперамент: «Русский отличается двумя чертами. С одной стороны, он милок, чувствителен. С другой, радикален. Догматически-интеллигентски это можно было бы сформулировать так: с одной стороны — славянин. С другой — татарин. [...] Эти две противоположности (с одной стороны чувствительный, с другой радикальный) сплавлены в русском кино. То есть русское искусство идет в своей эмоциональности

² Filmwissenschaftliche Mitteilungen, 1967, № 3, S. 786–793.

родительно — до конца»¹⁰. Неслучайно именно монтаж признается основной отличительной чертой русского кино, хотя с монтажом экспериментировали много и охотнее и французы, и немцы, и авангардисты. Однако этот тезисический прием, основанный на монтаже картин, оценивается как черта особой ментальности и объясняется национальной особенностью русской киношколы — некой материализацией разнородности дикой славяно-татарской души. Керр увидел это в «Потемкине» и восхитился его «ультра-реализмом», этнографическими типами, жестокостью и бездной страстей в духе Достоевского, Толстого, Станиславского.

Между тем в массах, в их коллективном теле, представшем на экране, невозможно было отыскать ни крестьянина Толстого, ни неротика Достоевского. Эйзенштейн отнял свой фильм из самобытных типов и актеров своей труппы. Его особенно поразило, когда один из рецензентов фильма писал во «Frankfurter Zeitung», что актеры Эйзенштейна потому так хороши, что все они из театра Станиславского¹¹. Он тут же раскрыл их непричастность ни к какому театральному образованию, ни тем более к школе своего «сырельского прага»¹².

Герберт Йернинг назвал «Потемкина» «народным фильмом». В Германии, утверждал он, нет ничего равнодушного, ибо «мы политически, духовно и художественно истерзаны». Его сопоставление «Потемкина» с «Виландом» и «Нибелунгами» оказалось пророческим¹³. В 1934 году Геббельс потребовал от своих режиссеров национал-социалистического «Потемкина»¹⁴. Рецензент «Münchener Zeitung» сравнивал «Потемкина» с масштабными историческими постановками UFA и Голливуда, но при этом замечал, что последние рядом с ним — не более чем идилические пасторали. Критик Оскар А. Г. Шниц, сопоставляя фильм с классическими романами прошлого века, отказал ему в каких бы то ни было художественных достоинствах, так как в нем полностью отсутствовала мыслящая и страдающая личность. Ему резко возразил Вальтер Бенвенини. Он предложил самое неожиданное и самое точное сравнение: фильм

¹⁰ Kerr A. Der Russenfilm // Russische Filmkunst. Berlin: Ernst Pollack, 1927. S. 10–11.

¹¹ Über den Filmwissenschaftliche Mitteilungen. 1967. № 3. S. 791.

¹² Berliner Tageblatt. 7.6.1926.

¹³ Berliner Botsen Courier. 1.5.1926.

¹⁴ Deutsche Allgemeine Zeitung. 11.2.1934.

«Значительны сродни американскому слэпстик. Этот вид гротеска открыл бедную ужаса, в которую техника ввергает общество». «Потемкин» — бесстрашно представил оборотную сторону омешной раскованности слэпстика — смертоносность машины. Героем новой сферы жизни был пролетариат, вынужденный обживать новые пространства!¹⁵ «Потемкин» выдвинул новую формулу искусства: жестокое, насилие, техника, насилие техникой над массами, исключение индивидуального сознания и коллективная судьба.

Растущее осознание этого процесса и отражение Эйзенштейном связи между пространством и коллективной судьбой, связь, которая станет определяющей для XX века, вывели «Потемкина» за рамки старых представлений об искусстве, возможности кино и загадках «русской души». Монтажом контрастных разрозненных явлений Эйзенштейн создал не только радикальную поэтику, объединяющую эксперименты футуристов и сюрреалистов, но и тотальный взгляд на мир, обнажающий причинность исторических процессов, новых массовых действий, пылотивших индивидуума с его переживаниями и подчинивших его не зависящей от него каузальности. Это открытие было значимым не только для русского, но и для международного искусства, не только для авангардного и социально ангажированного, как театр Пискарева и Брехта, но и для коммерческого.

После премьеры «Потемкина» в Берлине русское монтажное кино стало модой в Европе (вслед за негритянским джазом), а Эйзенштейн — самым знаменитым режиссером и ключевым теоретиком новой агрессивной выразительности. В своей статье и интервью он объяснил на немецком, английском и французском языках, как кино объединяет опыт психотехники и психоанализа с экспериментами кубистов по pulverизации пространства, с экспериментами футуристов над языком, с достижениями новых школ движения, раскрывающими телесную выразительность.

Раньше русские фильмы никогда не превышали прокатного максимума в пять копий. «Потемкин» же вскоре разошелся в количестве 67 копий, таковы были запросы немецкой публики.

¹⁵ Schmitz O.A.H. «Potemkin» und die Todeskunst, Begleitb. W. Erwiderung zu Oscar A.H. Schmitz // *Kinozeitung* W.H. 11. März. 1927. Рус. перевод Шмидт О.А.Г. «Броневосец Потемкин» и театранализовое искусство; Бонина В. Изображение Оскару А.Г. Шмидту // *Киноискусствоведческие записки*, 2002. № 38. С. 103–104.

Фильм принес прокатной компании «Potemkin» прибыль в один миллион рейхсмарок¹⁰.

Мэри Пинфорд и Дуглас Фэрбенкс посмотрели «Потемкина» на специально организованном утреннем сеансе — Майкель дирижировал оркестром только для них двоих. Прокатчик использовал их восторженную реакцию в своей рекламной кампании. Обе кинозвезды заявили, что просмотр «Потемкина» был самым ярким переживанием в их жизни.

«Потемкин» триумфально прошел в Вене, Женеве, Стокгольме и Париже. Марсель Л'Эрбье выдвинул Эйзенштейна на Нобелевскую премию. Чаплин назвал «Потемкина» лучшей картиной тех времен. Он был запрещен в Италии, Испании, Бельгии, Дании, Норвегии и странах Балтии. «Потемкин» стремительно изменил ранее маргинальный статус русского кино на мировой карте, но принес Советской России только 168 тысяч долларов. Скромная сумма объяснялась неохотностью советских прокатчиков.

История постановки «Потемкина» выглядит как череда случайных совпадений, однако каждое из них было хорошо продумано и тщательно спланировано. Это относится и к шести самым знаменитым минутам в истории кино — к расстрелу на одесской лестнице. Эйзенштейн работал над «Потемкиным» три месяца и снискал славу на целую жизнь. Благодаря одному фильму 27-летний режиссер стал всемирно известен.

Советская Россия не имела возможности сделать контратиту, нужный для тиражирования, и в 1926 году негатив «Потемкина» был продан Германии. Все домашние копии износились, так что на сегодня — как это обстоит со всеми лентами Эйзенштейна — не сохранилось ни одной копии оригинальной режиссерской склейки. В 1940 году Госфильмофонд получил оригинальный негатив от немецкого Рейхсфильмархива — причудливое следствие пакта Молотова-Риббентропа. По этому негативу восстанавливали фильм в 1960 году. Этот последний содержал те купюры, которые берлинская цензура заставила сделать в марте 1926 года.

¹⁰ Volkermagazin, 1927, № 11, S. 55.

1926–1928

Проснуться знаменитым

Вернувшись в Москву, Эйзенштейн запланировал снять совместно с Третьяковым фильм о Китае. В 1927 году Третьяков собрал свои путевые заметки о Среднем царстве в книгу «Джунго». Этот текст предполагалось взять в качестве отправной точки. Успешная премьера пьесы Третьякова «Рыча, Китай!» в Театре Меерхольда совпала с выходом на экраны «Потемкина». Пока Эйзенштейн находился в Берлине, Третьяков писал либретто для трилогии. Первая часть под названием «Желтая опасность» рассказывала историю девушки, проданной в бордель. Во втором эпизоде, озаглавленном «Голубой экспресс», описывалось нападение китайских повстанцев на английский бронепоезд. В центре третьей части «Рыча, Китай!» разворачивалась битва с империалистическими «бумажными тиграми». Социальный анализ был упрям в приключенческую схему: бедный рыбак становился разбойником, потом — революционером; его дочь начинала проституткой в дешевом притоне и попадала наложницей к императору. Эйзенштейн с Третьяковым хотели поехать в Китай, где повсюду они могли бы снять ряд научно-популярных фильмов: о театре и живописи, о деревне и заводе, о религии и семье. На этот проект они попросили у Совкина 250 тысяч рублей, полагая, что этой суммы будет достаточно. Но после нескольких месяцев размышлений комитет им отказал: валюты не хватало, да и положение в Китае после поражения Народной Армии было нестабильным.

Эйзенштейн был задет отказом и хотел уйти с государственной киностудии. Он написал письмо Мохсену Аленинскому, который руководил в Москве последней относительно независимой кинокомпанией «Межрабпом-Русь». Хотя группа и финансировалась Международной рабочей помощью и Коммунистической партией

Германии, реальную базу составлял кооператив старых актеров. Итальянское отделение «Межрабпом-Русь» была оснащена лучше, чем любая другая киностудия в Советской России. К тому же связи с Германией обеспечивали доступ к валюте. Киностудия как раз собирала киноэкспедицию в Китай и даже имела средства на ее финансирование. Весьма дипломатичный Алейников ответил Эйзенштейну: «Ваше предложение чрезвычайно лестно, и я был бы счастлив принять его. Но это было бы политическою бестактностью». Его частная киностудия слишком многим могла повредить. «Если сейчас М[ежрабпом]-Р[усь] брешно в спину одним только скороспелых газетным писак, — опасался Алейников, — то отношение к нам партийных руководящих кругов резко изменится с той минуты, как станет известно, что мы обескровили государственную студию»¹. Алейников оказался прав. Знал ли он уже больше того, что было известно зрителю?

Эйзенштейна заставляли помнить эскизку Китая на эскизку русской деревни. Идея поступила от Сталина, как, впрочем, и само название «Генеральная линия», восходящее к недавней директиве. Фильм должен был показать преобразование села в соответствии с планом партии. Но линия партии постоянно менялась. В 1926 году ее лозунгом был «Кооператив».

Заказ был частью только что развернувшейся культурной кампании. После того как Сергей Есенин, «последний поэт деревни», в декабре 1925 года покинул с собой, по стране прокатилась загадочная волна самоубийств, которая коснулась далеко не одной только «истерической» женской части населения. В июне 1926 года добровольно расстался с жизнью несколько молодых комсомольцев, входивших в тайное общество при ВХУТЕМАСе. Это вызвало особое беспокойство партийцев, поскольку художественная школа считалась центром рациональных, американизированных художников-инженеров. Откуда взялись поражение и пессимизм? Партия решала, что Есенин, чья поэзия оказывала на народ магическое воздействие, является воплощением наиболее негативных сторон так называемого русского национального характера: анархизма, катастрофического отсутствия эмоциональной дисциплины, пьянства и половой распущенности. Его сомнения относительно возможности социального преобразования крестьянской России, основанные на знании национального характера, были восприняты

¹ РГАЛН. Ф. 3734. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 1.

как восставание отсталости деревенской жизни. Один лишь Троицкий подчеркивал положительную роль Есенина: ставленная им отчаянная русская стихийность превращала грядущее; в лице Есенина революция дала голос русскому крестьянину, мужику. Но Сталин и Николай Бухарин не согласились. В «Основах ленинизма» (апрель 1924 года) Сталин требовал соединения русского революционного энтузиазма с американской деловитостью. На московском съезде комсомола в декабре 1926 года Бухарин выступил с речью о необходимости каждому рационализировать свой образ жизни и придерживаться практицизма в быту. Поэзия Есенина идеализировала противоположное как «истинно русское» и «истинно крестьянское». Следовательно, его поэзия была опасна.

Политики сражались не просто из-за поэты. В конечном счете они решали, каким будет желанный для России идеал. Поскольку безысходность Есенина расходилась огромными тиражами, партии надлежало предложить другой образ утраченной коллективной души.

Молодой кинорежиссер, конструктивистский режиссер-инженер («человеческих душ») должен был пересоздать образ русской деревни в переходный период и представить ее как утопию, которая не за горами. Творцом этой утопии был сам Сталин. Эйзенштейну предстоило снять американизацию деревни в символическом месте: в родном селе Есенина Константиново под Рязанью. В этом контексте «Генеральная линия» стала чем-то большим, нежели просто злободневным кино о сталинской коллективизации. Фильм задумывался как призыв к России сломать национальные стереотипы анархизма и мистицизма. Вековые устои русской деревни надлежало заменить новой общиной. Переход следовало продемонстрировать на примере бедняков. Эйзенштейн поручил Андрею Бурову, архитектору-конструктивисту, выстроить декорации современной футуристической фермы в стиле сооружений Ле Корбюзье.

Май 1926 года Эйзенштейн провел, собирая материал и читая журналы и газеты вроде «Молодого хозяйства» и «Батрака». С июня по август, одновременно с тем как осенняя кампания принимала все более политический характер, он писал сценарий и готовил план съемок. Картину о деревне он задумал как зрелищную комедию, чувственный фильм в духе романа Золя «Земля». Он хотел проверить свою гипотезу, что любой случайный предмет при соответствующей кинообработке способен вызывать экстаз.

Поездка в Берлин побудила его мыслить в интернациональном масштабе. Он чувствовал себя равным великим мастерам кино, которые уже стали мифическими фигурами — Чаплину, Гриффиту, Лингу, Мурнау. Он собирался превратить кино в универсальное средство выражения, в абсолютный язык.

Вскоре в Москву пожаловали первые паломники, желавшие встретиться с Эйзенштейном. 21 июля 1926 года приехали Мэри Пинфорд и Дуглас Форбенкс. Они прибыли не только в качестве прославленных кинозвезд, но и как деловые люди: они были владельцами «United Artists», компании, которую они основали вместе с Гриффитом и Чаплином, и хотели пригласить восходящую звезду поставить что-нибудь в Голливуде. Эйзенштейн показал им древний Кремль и предложил свой проект о новых формах архитектуры, жизни и искусства — «Степанный дом». Пинфорд была поражена молодостью Эйзенштейна, но замечала, что «гения не имеют возраста». Эйзенштейн сказал, что ее заявление прозвучало только после того, как они обнаружили, что он мог бы быть ее «младшим сыном». После поездки в Берлин 28-летний Эйзенштейн побрился наголо в стиле Маяковского, Третьякова и Родченко и выглядел еще моложе.

Кинопромышленность переживала напряженный период. С апреля по сентябрь 1926 года произошли массовые аресты, в особенности среди кинорежиссеров старой школы. Забрали и Якова Бланка, бывшего сценариста Эйзенштейна. «При массовых арестах кинематографистов в числе других (апрель 1926) арестован Хавзонков. Имеет прогрессивный паралич. Взяли в кресле. Собирается, как будто "водить" на допросы. А если расстрелят.. Человека расстреливают в кресле... Оно движется!». Запись предлагает новый вариант детской коляски на ступеньках одесской лестницы. Еще более жестокий. Но Эйзенштейн прекрасно знал об особенностях своего воображения: «12 дек. 1927. О моей терминологии: если что-либо очень хорошо, я говорю это жестко: хорошо»¹.

В эти небезопасные времена он сам чувствовал себя в безопасности. В июне 1926 года Эйзенштейн подал заявление о признании за ним авторства «Броненосца "Потемкин"», что принесло бы ему один процент от сборов фильма по всему миру. Специальный комитет Совкино рассмотрел его заявление и

¹РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1193. Л. 4.

²РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1194. Л. 86.

решил, что к принципам ни режиссеры, ни кинооператоры не обладают юридическими правами на авторство фильма, но поскольку монтажный лист Эйзенштейна можно считать литературным источником фильма, режиссер может быть официально признан автором картины.

Уже в сентябре работа над деревенским фильмом оказалась под угрозой срыва. Комиссия по подготовке празднования десятилетия годовщины Октябрьской революции во главе с Михаилом Капеллиным и Николаем Подвойским постановила, что эта дата должна быть отмечена «центральной художественной фильмой». Эйзенштейн был единственным, чья кандидатура обсуждалась. Комиссия сразу отвергла Льва Кулемина — это решение глубоко задело опытного режиссера. За основу сценария было предложено взять «Десять дней, которые потрясли мир» Джона Рида. Решение поддержала особая кинокомиссия, в которую входил Дзига Вертов; самому Вертову поручили к этому событию сделать большой документальный фильм.

Эйзенштейн полагал, что сначала он сюжет закончит картину о деревне. «Генеральная линия» должна была рассказать историю бедной бабачки, которая открывает молочный кооператив и вскоре становится первой женщиной-трактористкой. Вместо того чтобы сыграть профессиональную актрису, он дал эту роль крестьянке, которая играла саму себя. Евдокия даже была родом из села Константиново. Проблема возникла тогда, когда она стала отворачиваться от камеры, ни в какую не давая себя снимать. В один прекрасный день за ней пришла милиция: оказалось, что она была известной преступницей. Так на площадке появилась замечена — Марфа Лапкина. Она была полной противоположностью кинозвезды — костлявая и изможденная, с провалившимся носом и крупным ртом. — все что угодно, только не красавица. В ее лице не было ничего «русского», ничего от ореола Мадонны, окружавшего круглолицых славянских Венер с длинными волосами на подолках Венеришского.

Эйзенштейн хотел представить старую деревню как грубый, эротический фарс. Новая общность будет конструктивистской утопией. И та и другая должны быть иронически остроконечны. Больше всего Эйзенштейна занимала проверка его гипотезы об экстазе на самом разнообразном материале — изысканном, мифическом, эротическом и животном, религиозном, конструктивистском. Сюжет ли простой механизм в действии (молочный сепаратор, к примеру)

создать эффект, который был бы таким же экзотическим, как финальная сцена «Потемкина»?

Эйзенштейн соединил Фрейда с конструктивизмом: машины должны были испытывать оргазм, а животные спариваться на манер мифических зверей. Он взял мотивы из классической живописи: похищение Европы (его выбор для афиня), сошествие Давида и Голгофа, фаллические культы плодородия и пейзажи, любимые русскими художниками-натуралистами. Его кинокамера разрезала их на самые необычные эксцентричные ракурсы, буквально расщепляла кадры и крестящиеся воды на части. Он хотел, чтобы монтаж следовал синхронизованным ритмам американского джаза. Марсигнин, и тот бы не снял более остронаправленную ленту о русской деревне.

Пресса подробно освещала работу на съемочной площадке. Газеты обещали, что фильм будет готов к 7 ноября 1926 года — к празднованию десятилетия революции.

Но работа продвигалась медленно. Из-за дождливой погоды Эйзенштейн за полтора месяца снимал немногим больше недели. В погоне за солнцем съемочная группа устремилась на юг — в Ростов-на-Дону, на Кубань, в Баку и Муганские степи на границе с Персией. Но погода была плохой везде.

Москва тем временем потребовала возвращения Эйзенштейна, но он сидел в далекой степи и не реагировал. Он снова начал вести дневник и продолжал интенсивно работать над своей теорией монтажа. Он читал «Диалектику природы» Энгельса, опубликованную недавно в России, «Проблемы стихотворного языка» Тютчевского и книги Леонида Сафьянова о новой музыке Александра Скрябина. Обертоны, диалектика и структурный анализ стиха способствовали развитию собственных идей Эйзенштейна о киномонтаже. К нему на площадку наведился Исаак Бабель, чьи устные рассказы и был миф восхищали Эйзенштейна. Иногда он заносил забавные истории Бабеля в свой дневник, ощущая близость к его самобытному, эротическому миру. Он вырезал и вклеивал в дневник статью о Бабеле Абрама Лежневса: Эйзенштейн отметил ее, потому что узнал в прозаике Бабеля свой собственный стиль. Однажды Эйзенштейн сказал о своем синтаксисе, что это плохой перевод с немецкого: Лежневса угодил особый стиль Бабеля художественному переводу средней руки с французского.

Москва подталкивала Эйзенштейна принять быстрое решение. 5 октября он согласился поставить фильм к юбилею Октября, но

до декабря не прерывал работу над «Генеральной линией». С нового года Эйзенштейн полностью отдался новому проекту. Совкино послало в Муганские степи разнообразные материалы, собранные историком Алексеем Ефимовым: книги, другие либретто вокруг революционного сюжета, краткое изложение важнейших событий. Набор включал в себя мемуары революционеров, равно как и белогвардейцев и монархистов, например, «Дни» Василия Шульгина. Список материалов был официально одобрен главным консультантом ЦК.

Один из первых фильмов об Октябрьской революции — документальная лента «Танцевальная страна» — вышел в Великобританию в 1920 году. Леонид Красин, тогдашний дипломатический представитель в Лондоне, незамедлительно привез фильм в Москву и созвал всех народных комиссаров на просмотр. Ленин и Надежда Крупская тоже присутствовали. После этого события Советская Россия попыталась критически противопоставить английской политике собственные ленты о революции. Последние дни Романовых экранизировали на всех киностудиях, особенно в Голливуде, и в 1927 году эта тема занимала весь мир. Новый государственный проект, дожидавшийся Эйзенштейна, вновь был важнейшим заказом года. Власть ждала от Эйзенштейна, что он покажет Ленина, — фактически это был приказ. Первые заметки к фильму он набросал в поезде на обратном пути в Москву и в январе 1927 года приступил вместе с Александровым к работе над сценарием. Сценарий несколько раз критически обсуждался комиссией: им приходилось вносить изменения. Комиссия потребовала, чтобы Эйзенштейн отказался от своего грандиозного плана включить в картину все победы Красной Армии под водительством Троцкого, и приказала ограничиться восстанием в Петрограде. На один из эпизодов, вошедших в фильм, не хватило ни литературное описание, ни большей части сценарий перечислил известные события и возможные места съемки. Со времен «Базара политики» Эйзенштейн перестал собственноручно писать сценарии: он диктовал их своему ассистенту Грини. Эйзенштейн развивал идеи, Александров же записывал, после чего записи сообще обсуждались и корректировались.

Пока комиссия изучала сценарий, Эйзенштейн монтировал картину о деревне. 26 февраля 1927 года он показал черновую версию своим друзьям — Габелли, Шапировскому, Третьякову, Шутко, Эффири Шуб, Кошкину и Трауберу. Фильм привнес на них силь-

ное впечатление. Кто-то заметил, что это цветной фильм в черно-белом изображении. Пресса уже извещала, что фильм (так не узнанный) готов и — является выдающимся.

28 февраля сценарий «Октября» вернулся из цензурного отдела Главлитперткомма с очередными поправками. Когда американский корреспондент спросил Эйзенштейна, кто писал сценарий для фильма «Октябрь», то режиссер, не колеблясь ни минуты, ответил: «партия»⁴ — та партия, в которой он, к слову, никогда не состоял. В параллель к истории революции Эйзенштейн начал писать историю собственной жизни, полемически назвав ее «My Art in Life», перевернув заголовок «Моей жизни и искусстве» Станиславского, которая вышла в 1924 году в США, а в 1926 году — по-русски в Москве. Эйзенштейн собирался написать психоаналитическую книгу о себе и об истоках своих идей в стиле «дневника незрелой девушки»⁵. И хотя вскоре проект автобиографии был заброшен, он кажется в высшей степени программным в контексте заказанной режиссеру исторической панорамы.

8 марта сценарий, наконец, прошел цензуру. Уже через пять дней киносериал вышел в Ленинград. Вечером накануне отъезда Эсфирь Шуб показала Эйзенштейну документальную хронику событий, которую ей удалось разыскать. В Ленинграде Эйзенштейн не стал останавливаться у матери, а поселился в гостинице вместе со съемочной группой. Вместе с руководителями восстания — Николаем Подвойским и Владимиром Антоновичем-Осиненко — он обогнал места исторических событий. Тасса срочно послали за границу с одной целью: купить оборудование для фильма. Он привез из Германии новый киноаппарат «Bell and Howell» с набором объективов.

К съемкам приступили в апреле. Пресса анонсировала фильм как событие года. Все ждали второго «Потемкина». Эйзенштейн вел дневник съемок, сразу же отдавая записи на перепечатку для будущей публикации.

«Октябрь» был грандиозной постановкой, не уступающей самым знаменитым голливудским боевикам. Его бюджет в двадцать раз превышал бюджет среднего советского фильма. Первоначальная смета в 500 тысяч рублей была превышена почти на 300 тысяч.

⁴ Freeman, J. *The Soviet Cinema // Voices of October: Art and Literature in Soviet Russia* / ed. Freeman J., Moritz J. New York: Vanguard Press, 1930. P. 341.

⁵ ПГАИЛ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. кр. 785. Л. 1.

Эйзенштейн вырезал из немецкой прессы статьи о гигантской постановке «Десяти заповедей» Сесилия Де Милля и вклеивал их в свой рабочий журнал. Именно с этой картиной, ни больше ни меньше, он соизмерял свой проект! Ему требовалось столько же статистов и такое же режиссерское восприятие. Он был советским Де Миллем. Если в Голливуде материал для подобных грандиозных постановок могла поставлять лишь Библия как первоисточник цивилизации, то здесь, в России, это была революция с Лениным в роли Христа. Фильм Эйзенштейна должен был стать еще более масштабным, чем «Десять заповедей».

В процессе работы над «Октябрем» Эйзенштейн свел знакомство с высшим эшелоном власти. С ним подписали особый договор и платили больше, чем любому другому советскому режиссеру. Он получал 900 рублей в месяц плюс 550 рублей особой компенсации. Совсем пришлось добиться специального разрешения на выплату Эйзенштейну этой суммы, значительно превосходившей зарплату высокопоставленных партийных чиновников. Например, Пудовкин, к тому времени ставший одним из ведущих режиссеров страны, получал только 600 рублей в месяц, хотя и работал на Мехрабове, где платили более высокую зарплату, чем на государственных студиях.

Для фильма не строили гражданских декораций в голливудском стиле. Эйзенштейну просто разрешили снимать в Зимнем дворце. Съемки могли причинить ущерб историческим зданиям — слишком много света, слишком большая опасность пожара. После того как фильм был закончен, еще долго ходила шутка, что реальный шторм дворца принес значительно меньше вреда, чем съемочные работы.

Эйзенштейн подсчитал, что ему потребуется 50, а то и 60 тысяч статистов. В ленинградских газетах появились сообщения, что Эйзенштейн не намерен приглашать актеров. Вместо этого он планировал найти двойников всех политиков той эпохи, от Александра Керенского до Николая Чапаева. Огута за подходящим двойником Ленина звали продолжительное время. В поисках принимали участие члены семьи Ленина, его сестра Мария Ульянова и вдова Надежда Крупская.

Один из пролеткультовских друзей Эйзенштейна рассказал, что его отец, простой пролетарий из глубинки, очень похож на Ленина и даже играл его на сцене Малого театра. В итоге уральский рабочий Василий Инкадров и воплотил образ Ленина в «Октя-

бле» Эйзенштейна. Его пролетарское происхождение было столь же значимо, как и физическое сходство. Оно было таким сверхъестественным, что у Эйзенштейна чесались руки снять Никандрова перед деревенским мавзолеем на Красной площади и послать пленку в Институт истории партии с вопросом, когда эта хроника была отснята. Кстати, Никандров по секрету сообщил мастеру, что предпочел бы сыграть Керенского или царя.

12 апреля участники реального восстания прочитали сценарий и добавили кое-какие детали. Александров переписал его еще раз; Штраух продолжал подбирать костюмы, реквизит и характерные лица.

Чтобы собрать перед киноаппаратом большую массу людей, Эйзенштейн снял первомайскую демонстрацию 1927 года с 6 тысячами участниками, выдав ее за июльскую демонстрацию 1917-го. Ему нужно было лишь поменять лозунги. Подней весной и летом съемки шли на Дворцовой площади и в Смольном. «Чтобы запечатлеть зал на ночных кадрах, горюю партии приказал сотрудникам выйти «на работу» ночью в качестве статистов».

Запись в режиссерском журнале от 14 апреля 1927 года гласит: «Зимний в разрезе — необычайно богатый кинематографический материал. Целый Мюр и Меризи¹. [...] Ниты. Подвалы. Отопление. Комнаты для прикула. Электрическая станция. Ванные погреха. Парадные приемные помещения. Личные комнаты, затем чердаки и крыши. [...] Одна спальня чего стоит: 300 икон и 200 фарфоровых пасхальных яиц. Рыбьи глаза. Спальня, которую бы современник психически не перенес². Поиску в других мытах предметы старины почти полностью исчезли, а дворцы выглядят как реквизитный склад киностудии, как «музей прищипого». Эйзенштейн открыл широчность и абсурдность власти в бессмысленности накопленных ею вещей. С их помощью можно было представить революцию как освобождение от абсурдного мира ненужных предметов. Путь к преодолению вещей лежал для Эйзенштейна через знаки. Снимая в подлинных исторических интерьерах, используя двойников исторических лиц и слушая советников, десять лет

¹ «Muir & Mitchell» был одним из крупнейших магазинов в Москве, который открыли шотландцы Арчибалд Мердок и Эндрю Мюр в 1890-е годы. В 1892 году магазин перешел в здание воле Большого театра и в 1922 был переименован в Центральный универсальный магазин (ЦУМ).

² Цит. по: Юргенс Р. Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. В 2-х т. М.: Искусство, 1985–1988. Т. 1. С. 281.

назад штурмованные дворцы. Эйзенштейн замыслил глубоко символический фильм, который раздвинул бы всякий символизм как форму желтого фетишизма. Каждое событие он решал и ставил как метафорическое. Он заставил солдат брать дворцы так, как если бы они брали женщину — в спальне царицы.

С 13 июня на протяжении десяти дней группа снимала штурм Зимнего дворца. Десятью дровяными ламп превратили ночь в день. Чтобы гарантировать необходимые 20 тысяч ампер, в городе снова отключали электричество. Съемки производились с помощью армии и напоминали военные операции. Каждую ночь по приказу Горького прибывали пять тысяч статистов. Киноаппараты целились с колонн и крыш, нависали с главных ворот. Ассистенты Эйзенштейна пролискивались по съемочной площадке на мотоциклах, а сам Эйзенштейн режиссировал массовый балет, командуя в метафору. Несмотря на то что Подвойский, руководивший реальным восстанием, изю дня в день присутствовал на съемочной площадке, режиссер протворировал историческую правду, заставив отряд рабочих штурмовать главные ворота дворца, а не боковой вход. Эта сцена стала каноническим изображением штурма во всей позднейшей кинографии. На протяжении многих лет кадры из фильма Эйзенштейна украшали музеи Революции по всей стране в качестве «исторических фотографий».

Под бдительным оком конной милиции население города любовалось грандиозным спектаклем. Эйзенштейн наслаждался этим вниманием. Город, который он впервые посетил ребенком, теперь лежал у его ног. У него были все возможности, которые давала крупномасштабная постановка: он двигал массами и фирмировал историю с еще большим размахом, чем Евреинов в своей мистерии 1920 года, о которой военный техник Эйзенштейн читал в газете, когда его часть располагалась в Великих Луках.

7 августа они сняли разведение моста: в конце месяца — прибытие Ленина на Финляндский вокзал. Им еще нужно было снять «движущую дивизию». Чтобы собрать перед киноаппаратом достаточное количество экзотических лиц, съемочная группа мобилизовала всех ленинградских актеров, подвозившихся чистильщиками обуви и контролируемых в городе этот бизнес. Многие газеты посвятили этому факту фельетоны, поскольку с ленинградских улиц на несколько дней исчезли все чистильщики сапог.

12 сентября Эйзенштейн завершил работу в Ленинграде. Его сотрудники отправились в Москву, где из папье-маше заново воз-

двигли памятник Александру Третьему. Вдохновленный фотографией разрушения статуй, сделанными в 1918 году, Эйзенштейн придумал сцену, как памятник стаскивают с пьедестала.

Эйзенштейна не удовлетворяли первые просмотры отснятого материала. В письмах Александрову, который все еще доснимал несколько сцен в Ленинграде (последние кадры были сняты 11 октября), он писал, что почти все интерьеры были плохо освещены. По сравнению с «Генеральной линией» кадры выглядели детской игрой, многие из них пришлось выбросить по техническим соображениям. Большую часть сентября Эйзенштейн провел в монтажной с 49 тысячами метров пленки, из которых предстояло отобрать две тысячи и сделать в полнометражный фильм к середине октября, так чтобы еще осталось время сделать массовые копии. От него ждали картины к празднованию юбилея. Октябрьская революция должна была потрясти мир во второй раз. Фильмы Пудовкина, Шуб и Барнета должны были выйти параллельно с «Октябрем».

Чтобы выдержать непрерывную круглосуточную работу, Эйзенштейн принимал эндокринные стимуляторы. Он выходил на смену вечером, что позволяло проводить без сна сорок восемь часов. Однако организм обернулось телесным бессилием. Эйзенштейн временно ослеп. 1 ноября газета «Вечерняя Москва» сообщила, что режиссер заболел и не сможет закончить фильм вовремя. Врачи диагностировали полное истощение и прописали постельный режим в темной комнате.

Посутно нарастали и другие проблемы. Эйзенштейн заметно превысил бюджет и перерасходовал пленку. В довершение ко всему имел место политический кризис. Утром 7 ноября 1927 года, в день, когда фильм должен был демонстрироваться в Большом театре, оппозиция Троцкого вышла на улицы Москвы и Ленинграда. Александров позднее написал в своих воспоминаниях, что Сталин лично пришел к ним в монтажную около четырех пополудни. Он спрашивал, есть ли в ленте Троцкий и потребовал показать эти сцены. После этого, по словам Александрова, Сталин закончил: «Картину с Троцким сегодня показывать нельзя». — и Эйзенштейн вырезал все эпизоды с его участием⁸.

Мингис считала визит Сталина в монтажную выдумкой Александрова, однако невозможно отрицать тот факт, что Троцкого из

⁸ Александров Г. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1978. С. 117.

картины играли по приказу сверху. Этот эпизод вписывался в более широкий контекст кремлевской борьбы за командование «армией искусства». Если Троцкий встречался с Есениным обсуждать проблемы литературы за стаканом чая, а Бухарин ставил на писателя Пастернака и Мандельштама, то прагматичный Сталин выбрал войной вид искусства — кино. По его представлениям, кино являлось не более чем иллюзоном, но этот иллюзион «дискутирует жизни свои законы»⁴. Новый партийный вождь взял на заметку молодого режиссера с мировым именем, который без содрогания мог показать насилие и знал, как режиссировать впечатляющие сцены массовой гибели. И впрямь Сталин возмужат развитие Эйзенштейна как художника под свою опеку.

Подобная близость могла бы возникнуть между Эйзенштейном и Троцким. Их объединял интерес к теории Павлова и психоанализу, но до сотрудничества дело не дошло. «Потомки» начались с цитаты из Троцкого, но этот титр был данью тогдашней публицистической метафоричности. Когда подходе слова Троцкого заменили на цитату из Ленина, это ничуть не изменило фильм. Троцкий просто-напросто исчез и с экрана, и — из истории Октябрьского восстания. Эта новость моментально стала достоянием немецкой прессы. Эйзенштейн не считал этот приказ покушением на свободу художника, однако поднял его американские и европейские коллеги, в частности, Энтон Сникер, ему не верали.

7 ноября в Большом театре показали только два фильма: «Конец Санкт-Петербурга» Всеволода Пузова и «Михай в Октябре» Бориса Барнета. Николовну законченная лента Эйзенштейна демонстрировалась в филmale Большого, который назывался тогда Экспериментальным театром. На этом просмотре показала лишь некоторые эпизоды: штурм Зимнего дворца, появление Ленина на втором съезде Советов и арест правительства Керенского.

Последние монтажные склейки Эйзенштейн сделал в декабре-январе. Он официально запросил у Совкина дополнительные сорок пять дней для первой части («Мир начинаем») и пятнадцать — для второй («Война дворянам»), а также еще несколько дней на пересъемку. Его просьбы были отклонены: фильм пришлось сокращать до одной части.

Эйзенштейн должен был привезти в постель еще несколько дней, но накануне Нового года он уже находился в монтажной.

⁴ Цит. по: Захарович Д. Сталин // Октябрь. 1988. № 11. С. 87.

14 января он показал первую версию друзьям, 23 января 1928 года в час полнотуны он сделал в дневнике запись: «Сегодня 30 лет жизни и год — "Октябрь". В 21 час — ва-банк. Сдача картины правительству, ЦК и ЦКК. Лотерея — allegri... Или как или пропал»¹⁰. Не пропал. Фильм приняли благосклонно. Кружская спросила у Эйзенштейна, следует ли ей обнародовать свое мнение, выдав фильму своего рода государственный мандат, а то Манковский грозил, что ликвидирует жреца тухлыми яйцами, если Эйзенштейн оставит «фильмного Левина». Эйзенштейн был польщен, но в конечном счете остался не совсем удовлетворен ее статьей. Кружская хвалила «Октябрь» как искусство будущего, которое отражает жизнь масс, но вместе с тем критиковала непонятный символизм Эйзенштейна, подавляющее присутствие барочного искусства господствующих классов и обилие непристойностей, которые она истолковала как уступку мелкобуржуазному окружению¹¹.

Эйзенштейн еще ближе сошелся с сильными мира сего. Он звонил начальнику отдела пропаганды Александру Кривичеву, своему благодетелю Подвойскому, заступавшему за него перед Союзкино, и Федору Раскольникову — узнать об их впечатлениях от «Октября». Несмотря на уступки, его фильм, призванный закрепить миф об Октябрьской революции, не стал иконой мертвых и живых героев. Эйзенштейн создал массовые сцены, впечатляющие гораздо больше, чем реальные события, эти кадры и мизансцены копировали, но сам фильм не мог послужить каноном для воспроизведения. Не реконструкция фиктивной истории была ядром фильма, а интеллектуальные монтажные игры. Метафоры Эйзенштейна — то прозрачные, то темные, наполненные непристойными визуальными аллюзиями, создают миф об истории и тут же его разрушают. Медали, пожалованные за «службу Отечеству», высятся как гора бесполезного мусора. Керенский бесконечно долго ковыряется на лестнице власти, но когда двери в тронный зал распахиваются, он утыкается — благодаря монтажному спутку Эйзенштейна — в зад механического навалива, заводской шрунки.

Фильм родился на монтажном столе. Именно здесь принимались самые рискованные решения. Эйзенштейн хотел написать книгу о происхождении своей теории монтажа. В нее должны были войти описания сцен, которые никогда не были сняты, и тех, что

¹⁰ РГАЛН. Ф. 1423. Оп. 1. Ед. кр. 1105. Л. 62.

¹¹ Правда, 9 февраля 1928.

были вырезаны из окончательной версии. Он пребывал в эйфорическом, «длиннисийском» состоянии: он никогда еще не работал так продуктивно. Он ощущал себя гением, ибо не только постиг историю, но и овладел самим кино как средством выражения. Он разгадал основную загадку кино — создание иллюзии движения — и больше в ней не нуждался, поскольку мог создавать движение иным способом. Для этого Эйзенштейн использовал предельно короткие, статичные кадры статуй и вещей. Монтаж надевал на динамику и вызывал движение мысли. Это открытие давало ему чувство абсолютной свободы. Отныне художник кино мог управлять не только рефлексами и эмоциями, но и диалектикой мышления. Эйзенштейн изобрел новый язык, который делал мысль видимой, чувственно осязаемой, — в этом заключалась его всемирная миссия. Свою теорию, по большей части разработанную в состоянии психоделического наступления, он назвал «интеллектуальным монтажом».

В статье «Наш Октябрь» Эйзенштейн писал, что ему нужно еще десять дней, чтобы по-настоящему закончить фильм, — десять дней, которые по-настоящему потрясут мир. Но его сопротивление ответственному товарищам из Совкино не нашло поддержки. Фильм необходимо было показать накануне партийного совещания по кино 14 марта 1928 года. Это совещание, продлившееся почти неделю, должно было решить, каким будет следующее десятилетие советского кинематографического искусства. Никто из участников мероприятия, включая самого Эйзенштейна, не осознавал его значения.

Повторяя ситуацию вокруг «Потемкина», прокатчики решили устроить соревнования между новой лентой Эйзенштейна и зарубежной картинкой. На сей раз был выбран фильм «Варьете» немецкого режиссера Эвальда Андре Дюпона — насыщенный буржуазный, пропитанный натуралистической сексуальностью бонкам. Эйзенштейн был возмущен. Со второй недели демонстрации «Октября» в кинотеатрах стали показывать комедию «Любимый экспресс» (в советском прокате «Ее запряжи») с Оскар Освальд в главной роли, хотя Совкино и обещало поддерживать этот фильм. Зрители не шли на «Октябрь». Мнение критиков разделилось. Все ждало нового «Потемкина»! Лишь немногие поняли, что «Октябрь» сознательно сделан так, чтобы быть чем-то абсолютно новым, другим.

Дневниковые записи Эйзенштейна поначалу звучат презрительно, а затем уважительно. Никто не знал, как относиться к «Октябрю». Более того: его эксперименты с кинематографом были отвер-

путы как эстетство. Друзья Эйзенштейна, и те начали кампанию под лозунгом «*«Октябрь» должен быть переомонтирован!*». Что еще хуже, это требование, сформулированное Адрианом Пыстровским, было поддержано Эфимом Шуби Жестко, если не агрессивно восприняли фильм и близкие к ЛЕФу круги.

Третий номер «*Нового Лефа*» опубликовал коллаж «художник цитат» из отрицательных рецензий на фильм. Следующий номер уже содержал собственную резкую критику лефовцев. Осип Брик писал, что «[и]стория всех искусств знает не мало печальных примеров такого мгновенного производства в гении и гибели этих гениев от непомерности возложенных на них надежд». Эйзенштейн — «еще один в этом ряду. Он неправильно понял и революцию, и правила кинематографа. Шкловский озаглавил свою рецензию «*Причины «евреички»*». Эйзенштейн не понял вещи из магии, но сам стал их рабом. Брик спрашивал: «Неужто последствия Октябрьской революции так-таки всего и отразились, что на экране?»¹⁴. Через пятьдесят лет Шкловский признается, что понял фильм только к старости, когда ему дали съездить на Запад и примерить на себя состояние, когда «человек захлебывается от великой». В «*Октябре*» Эйзенштейн шимшило опередил всех, ибо то был фильм о «возвращении к славе вещей», их «забытии» и освобождении от них — «воле от вещей» и «конце вещей»¹⁵. Тогда же друзья Эйзенштейна по ЛЕФу назвали ленту исторической ложью, серьезной идеологической ошибкой и полным художественным провалом. В результате Эйзенштейн в марте вышел из группы, отказавшись принять предложения о примирении. Роковая встреча произошла на квартире Третьякова. В знак своего разрыва с ЛЕФом Эйзенштейн моментально подписал манифест другой группы московских конструктивистов. Группа так и называлась — «*Октябрь*» — и состояла в основном из архитекторов и художников-графиков, таких как братья Веснины и Густав Клаусе. Эта коллизия стала единственной лентой, внесенной Эйзенштейном в деятельность группы. Он заполнил не одну тетрадь своего рабочего журнала аргументами, направленными против Брика, Третьякова и Шкловского, недоумевая, почему они не могут или не хотят понять его открытия: он искренне считал свои новые идеи гениальными. Он должен был принять их отторжение как фiasco. Третьяков поддержал

¹⁴ *Новый Леф*. 1928. № 4. С. 27–30.

¹⁵ Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 152–153.

Эйзенштейна как друга, но ничего не понял в его художественном замысле.

Дневниковая запись от 13 февраля 1928 года: «Следовало бы раньше знать о нежности "эстетической" — к пафосу со стороны Третьякова, что это следствие индивидуальных особенностей. Старая Дева клеймит развратом любое привлечение зрительской эротики. Третьяков во многом подобен ей. Суларт. И намерения сейчас же драпировать в социальную установку, как и всегда индивидуально-эротические предисылки прошириваются в соответственные социальные приятия и неприятия...»¹⁴.

Кто еще его понимал? Студенты? Изумленные иностранцы?

2 апреля фильм был показан в Берлине. На сей раз немцы увидели полную, не подвергнувшую цензуре версию. Эгон Эрвин Киш написал немецкие титры; Майзель снова сочинил музыку. Эйзенштейн надеялся на повторение триумфа с «Потемкиным», но уникальная природа фильма не была понята и берлинской публикой. Жена Майзеля, влюбленная в Эйзенштейна, написала о большом успехе, однако Эйзенштейн истолковал это как преувеличение из лучших побуждений. О каком успехе можно говорить, если «Октябрь» шел всего один день? Эйзенштейн, правда, не успел ответить, что фильм показали в семи крупных кинотеатрах одновременно: приватники попросту просчитались. Критики писали о «неудавшемся фильме-монстре». Картина с треском провалилась — точно так же, как «Стачка», потерпевшая фиаско в том же Берлине годом раньше.

Эйзенштейн был оскорблен и подавлен холодной реакцией на произведение, которое сам он ставил выше «Потемкина». Возможно, следующая дневниковая запись, сделанная по-немецки, связана с провалом: «16.4.1928. Ich bin wieder ganz ganz krank. Hysterie. Wahnsinn. Ganz Moskau sprach über meine Krankheit! Mein unbewußt wider krankhafter Größenwahn. Furchtbares Minderwertigkeitskomplex, das mich wahrscheinlich zum Irren hinsetzen wird»¹⁵.

Эмоциональное и физическое напряжение воерган Эйзенштейна в глубокий психологический кризис. Он отправился на ос-

¹⁴ РГАПН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. зр. 1165. Л. 71.

¹⁵ РГАПН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. зр. 1168. Л. 8. [«Я опять очень, очень болен. Нервы. Сумасшествие. Вся Москва говорит о моей болезни! О моей бессознательной, дикой, патологической манне величия. Чуждающийся комплекс неполноценности, который, быть может, доведет меня до помешательства» (своим).]

ностр к трем разным врачам: к традиционному психологу профессору Спешену, психоаналитику Залкинд и терапевту Крамеру. «А вдруг бог есть?» — записал Эйзенштейн в дневнике. Спешен не нашел ничего. Залкинд предложил психоанализ. «Решили не ригировать с ликвидацией невроза, а оберегать одаренности». Крамер проиграл ему глицерофоноты. «Тоска бывает?» — спросил он¹⁴.

Несмотря на то, что Эйзенштейн не доверял психоанализу Залкинда, в 1928 году он побывал на нескольких сеансах гипноза у Юрия Каннабиза, личного врача Адольфа Ноффе. Ноффе, близкий друг Троицкого, покончил с собой в 1927 году. Каннабиз был последним президентом Русского психоаналитического общества. В тридцатые годы он снова будет лечить Эйзенштейна.

Эйзенштейн опасался за свой рассудок. Этот страх был отнюдь не беспочвенным: его дядя Николай Осипович сошел с ума. Не проявится ли в нем дурная наследственность? «3 июня 1928. Перед глазами темное пятно. Зовую Залкинду. Ein Versuch kann ja nicht schaden. Jugend! Физически — в порядке. Психически —? [...] Werde ich schöpferisch krank, wie etoisch gesund? Gesund oder gleichgültig?»¹⁵.

В дневнике он подвергает психоанализу Пудовкина, своего самого серьезного в смысле славы соперника из числа соотечественников. Он видит в Пудовкине и его юбилейном фильме «Конец Санкт-Петербурга» причину собственного провала. «Pudovkin killed my "October"»¹⁶. Все зиму Эйзенштейн провел, выясняя, кто такой Пудовкин — невротик или неврыстенник. Роли в тройке русского Ренессанса он распределил позже следующим образом: себя он считал Леонардо да Винчи; Пудовкин был Рафаэлем, а Александр Дзюбенко, который прикоснулся к ним в 1930 году, была великодушно отдала роль Микеланджело¹⁷.

В апреле 1928 года Эйзенштейн приступил к интенсивному самоанализу. Он часто возвращался к своему отцу и отцовской тирании: «Eig! Der Symbol der Op[re]ssion. Der Beschattenheit.

¹⁴ РГАЛН, Ф. 1923, Оп. 2, Ед. хр. 1109, Л. 72.

¹⁵ Там же, Л. 28. («Попытка не пытка. Молодость Физически — в порядке. Психически —? [...] Буду ли я творчески болен, или эротически здоров? Заговорю спокон!» (итал.))

¹⁶ РГАЛН, Ф. 1923, Оп. 2, Ед. хр. 1110, Л. 8. («Пудовкина убил мой "Октябрь"» (итал.))

¹⁷ Эйзенштейн С.М. [Рождение мастера] // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 5. С. 441.

Kastration. Und weiße Manchetten. Das Freche und tierisch Gierige — verbannt und niedergedrückt. Deshalb irresolent [ариф.] и waghalsig im Weiteren. Ein[e] Mischung aus Eksplosivität и narzissität. Ein Gemisch aus Dreck und Feuer??? Wie Goethe über Mephisto sagt [...] Riga als Trauma. Alle meine Absonderlichkeiten halte ich für Fehler. Sünde...»²⁰. Он вел записки на немецком, который был языком его литературных дневников. Тем не менее он постоянно критикует себя, что не стоит слишком вдаваться в личные подробности и излагает подражательные замечания: «Ich möchte den Mann kennen, der nach meinem Tode meine Tagebücher analysieren und redigieren wird... Vorher muß ich mich mit dem theoretischen Durchschnittsleser auseinandersetzen»²¹.

«Regisseur muß Hemmungen durchbrechen! Seine Schwächen anästhetisieren (beherrschen) ist Kastration»²². Эссеистически критикует в дневнике статью доктора В. Винградова о творчестве душевнобольных. «Nur nicht gesund werden! Riga hat das Vieh in Zaum gelegt. Raus mit dem Vieh! Es lebe das Vieh! [...] Genieß — это невроз. В моей психике есть слани. Я больше не понимаю тот сак (meinen Fall). Надо идти к Залкинду»²³. И наконец: «9.6.1928. Meine Aufzeichnungen bekommen einen Abscheu erregenden klinischen Charakter. Ich muß ein spezielles Tagebuch führen, um die theoretischen Betrachtungen nicht mit Krankheitsfakten zu vermischen»²⁴. По-видимому, какое-то событие задело его комплексированность — он обнаружил эту

²⁰ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1109. Л. 36–37. [«Региз. Символ подавления. Обрезания. Кастрации. И белые манжеты. Нарцисс и ханжовно жадность — личино подполье и подполье. Поэтому [...] отчаянно смею в будущем. Смесь эксплозивности и нарциссизма. Смесь прохля и огня??? Как сказал Гете о Мефистофеле [...] Рига как травма. Все мои отклонения и считайте ошибкой. Проще...» (нем.)]

²¹ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1114. Л. 105. [«Хотел бы я посмотреть на того человека, который разберет и отредактирует мои дневники после моей смерти...» (нем.)]

²² РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1109. Л. 37. [«Режиссер должен провалиться своим комплексом! Анекдотизировать (подражать себе) свои слабости — это кастрация» (нем.)]

²³ Там же. Л. 39. 40. [«Только бы не выдаловилась Рига уродила зверя. Выпусти зверя! Да зарастает зверя! [...] Генуя есть невроз. В моей психике есть слани. Я больше не понимаю тот сак [мой случай — франк]. Надо идти к Залкинду» (нем.)]

²⁴ Там же. Л. 52. [«9.6.1928. Мои записки приобретают все более и более откровенно клинический характер. Я должен вести особый дневник, чтобы не смешивать теоретические размышления с обрывками [истории] больного» (нем.)]

сторону своей личности еще молодой в Риге, но подавляла ее на протяжении многих лет. Этот дневник полон подробных выписок из научных трудов по гомосексуальности и заметок о гомосексуальной ориентации Софрата и Иоанна Крестителя. По предположению Эйзенштейна, последний был влюблен в Иисуса. «Иисус» часто фигурирует на рисунках Эйзенштейна. Другой постоянной темой была феелция.

В интервью американской газете «New Masses» Эйзенштейн сказал: «Если бы не Леонардо да Винчи, Марк, Ленин, Фрейд и кино, я бы, по всей вероятности, был еще одним Оскаром Уайльдом»²⁵. Эстетом и гомосексуалистом?

В мае его отправили в Гагры для восстановления здоровья. Его сопровождал Александров. Они жили в одном гостиничном номере. Там Эйзенштейн читал в оригинале «Улисса» Джойса — «Библию новой кинематографии»²⁶. Всякий раз, когда возникали проблемы с языком, он обращался к немецкому переводу, базельскому изданию 1927 года. Книгу приобрела для него англичанка Айва Литвинова, жена наркома иностранных дел. «Улисс» покорил Эйзенштейна. Незадолго до того лингвист Николай Марр подстергнул его интерес к языку. Теперь дневники содержали упражнения в этимологии и то, что сам Эйзенштейн называл «лингвистическим блудом»²⁷. Он чувствовал, что стоит на пороге полного переворота в кинематографе. Появление новой техники подтверждало его предчувствия. 20 июля 1928 года, когда до Советской России донесли новости о грандиозном успехе звукового кино, Эйзенштейн составил вместе с Александровым и Пудовкиным манифест «Будущее звуковой картины. Заявка». Они выступали за несовпадение звука и изображения — с тем чтобы соединить их по-новому²⁸.

Реакция на звуковой фильм таких мастеров и знатоков кино, как Чарльз Чаплин, Рене Клер, Рудольф Ариосым, была явно негативной. Концов немого кино они приравнивали к смерти кино как искусства. На его место пришел музей восковых фигур, заполненный говорящими куклами. Эйзенштейн, напротив, считал изображение и звук одинаково ценными возбуждателями — новый слуховой

²⁵ Freeman J. An American Testament: A Narrative of Rebel and Romantic. New York: Octagon Books, 1973. P. 389.

²⁶ РГАЛН. Ф. 1423. Оп. 2. Ед. зр. 1105. Л. 77.

²⁷ РГАЛН. Ф. 1423. Оп. 2. Ед. зр. 1107. Л. 44.

²⁸ Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой картины. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 2. С. 315–317.

стимул будет влиять на другие органы чувств. Два самостоятельных стимула — визуальный и акустический — могут либо подавлять, либо усиливать друг друга. Звук может помогать зрителю видеть, может придавать изображению глубину и активизировать восприятие движения и ритма. Изображение наделяет отвлеченный звук большей конкретностью, делает его осмысленным. Контрапункт изображения и звука способствует, таким образом, достижению абсолютно сбалансированного сенсорного восприятия. Он требует не взятых по отдельности «я вижу» или «я слышу», но «я слышу глазами» и «я вижу ушами» — я воспринимаю⁷.

Примеры подобного применения звука Эйзенштейн обнаружил в японском искусстве. Летом 1928 года в Москве гастролировал театр Кабуки. В августе Эйзенштейн написал обзор их выступлений. Формы этого архаического театра подтолкнули его к радикальному решению проблем звукового фильма. Статья «Неожиданный стык» описывала слияние кино и театра. Еврочи и Япония, изображения и звук. Театр Кабуки достиг полной равноценности слуха и зрения. «Вместо акклиматизации Кабуки свертывает обнаженный прием перекладывания. Перекладывания основного воздействия намеренно с одного материала на другой, с одной категории раздражителей на другую»⁸. Кабуки напомнил Эйзенштейну когда-то читанный американский научно-фантастический роман, где слуховые и зрительные нервы персонажа были подделаны крест-накрест каболобие проводов, поэтому он воспринимал световые вибрации как звук, а колебания воздуха — как цвета.

Он написал письмо Малевичу с просьбой принять участие в дискуссии о звуковом фильме, которую Эйзенштейн планировал провести в «Кинофронте», журнале АРК. Малевич, однако, отказался, так как считал направление, в котором двигался кинематограф и кинотеория, слишком иллюстративным и натуралистичным. Эффекты синестезии его мало интересовали.

Театр Кабуки явился для Эйзенштейна еще и эстетическим переживанием. Его интимный дневник воскрешает воспоминание о том, как кимоно актера Асари волшебным образом мерцало в свете незабываемой зари. Джайс пробудил интерес Эйзенштейна к *desordre automatique*, он пробовал создать нечто подобное, причем

⁷ Эйзенштейн С.М. Неожиданный стык // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 5. С. 306.

⁸ Там же.

по-английски! Он симметрировал внутренний монахот Моли Байм, правда, написал его на листе, уже помеченном заглавием для другой статьи «Валеска Герт в мировом масштабе». Но вместо того чтобы создать портрет немецкой экспрессионной танцовщицы Валески Герт, он незаметно вошел в роль женщины и написал: «14 дек. 1923: In bed. Grisha, Wants to coite. Lake of women. Melancholics. My head full of dreck. No possibility of thinking. Splendid ideas and no hands. The greatest idea — conflict between form and subject. The finest idea. Especially for printing effects. OOOOOO. Those o-but written out of my unhappiness. Silly. Idiotic. Erotic. Hunger. Schizophrenic. Eclectic. Idiot again. Uspensky hanged himself. Why not me. Ban, boo, booo»¹¹.

Свои эротические переживания Эйзенштейн не относил к «дионисийской» стороне своей личности. Это определение было приналежало для той интеллектуальной энергии, которая часто заставляла его трудиться ночи напролет. Но его привлекали экзотичности с признаками подавленной гомосексуальности: он читал биографию Бальзака и узнавал в ней себя. Подобно Бальзаку, он проводил ночи за письменным столом, возбуждая себя черным кофе.

Примерно тогда же Эйзенштейн встретил юную киножурналистку Перу Фогельман, которая умела гораздо больше, нежели готовить отличный кофе. Она жила под именем Пера Аташева, но Эйзенштейн звал ее Pearl (Жемчужина) в честь Пирл Уайт, своей любимой актрисы из американских сериалов. У невысокой, полной Перы были темные волосы, она хорошо говорила по-английски и обладала чувством юмора, возбуждавшим Эйзенштейна. Он писал ей из Ялты, что читает Джойса и что Джойс смотрит на мир в точности как она: через микроскоп на макрокосм¹². В 1927 году она начала работать для отдела кино Общества культурных связей с зарубежными странами (ВОКС) и вошла в число сотрудников издательства «Техникультура», которое возглавлял Карл Шутко.

¹¹ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. зр. 1119. Л. 4. [-В востана, Грива. Хочет совокупляться. Море женщин. Меланхолика. Моя голова забита неприятностями. Невозможно думать. Великолепные идеи, а рук нет. Величайшая идея — конфликт между формой и содержанием. Отличнейшая идея. Особенно для полиграфических эффектов. OOOOOO. Вот эти о- написаны от моего нечаяния. Глупо. По-идиотски. Эротично. Голод. Шизофренично. Эклектично. Как один идиот, Успенский повесился. Почему не я. Нем, ну-ну» (дата.).]

¹² РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. зр. 1744. Л. 11.

Печаталась она и в журнале «Советский экран». Пера собиралась поехать в США, но эти планы не осуществились. В апреле 1938 года ее отец был арестован по обвинению в растрате, и ей не выдали паспорт. Вдобавок ее дядя, который должен был прислать приглашение в Америку, внезапно разорился.

Из отношения с Эйзенштейном стали еще теснее. Она предложила стать его литературным агентом и взять на себя заботы по ведению домашнего хозяйства. Эйзенштейн отдавал ей весь свой заработок. Пера рассчитывалась с кухаркой, переводила деньги Юлии Ивановне в Ленинград, платила за квартиру (пятьдесят один рубль в месяц) и за телефон. Она вела переписку Эйзенштейна и посылала фотографии для зарубежных киножурналов, приводила в порядок рукописи и перепечатывала статьи. Эйзенштейн был патологически неспособен закончить на один свой текст, и Пера делала это за него, бесшабашно приписывая к последнему *эпизод*: «Да здравствует мировой пролетариат!». Вскоре она стала для Эйзенштейна второй матерью: при этом ее притязания были куда скромнее по сравнению с претензиями Юлии Ивановны. Пера была идеальным другом. Такой преданной и смиренной она была лишь потому, что нежно любила Эйзенштейна и принимала его слабости. Приняла она и то, что роли, которые он ей отвел — домохозяйка, мать, товарищ и нянька, — исключали претензии любовницы и любимой.

1928–1929

Паломники. В поисках универсального языка

В 1927 году московская газета «Кино» провела опрос для выявления лучших и самых популярных кинорежиссеров. Эйзенштейну досталось только пятое место. Победителем стал Абрам Фом; он только что поставил побившую все рекорды кассовых сборов ленту «Третья Мещанская», или «Любовь втроём». Остальной мир считал по-другому. Все больше и больше иностранных гостей появлялись в Москве, чтобы встретиться с Эйзенштейном. Американских и западноевропейских знаменитостей влекли в комнату на Чистых прудах нетрадиционный образ мыслей ее обитателя, дерзкая ирония, сюрреалистическая логика, не в последнюю очередь — владение косяками. Комната была забита книгами, а потолок расписан оранжевыми и черными концентрическими кругами. На стол, покрытый клеенкой, Эйзенштейн подавал чай и крыжовенный пирог. Лишь немногие иностранные посетители замечали книги XVII века, японские гравюры и офорты Пиранези. Как правило, их больше удивляли скромные, даже бедные жилищные условия, в которых обитал режиссер. С этой общей картиной резко диссонировала кровать Эйзенштейна. Теодор Драйзер написал, что это самая большая и самая удобная на вид кровать в Советской России. Режиссер приобрел эту величественную вещь у американских переселенцев, основавших под Москвой сельскохозяйственную коммуны¹. Студенты Ласло Мохой-Надя из Баухауса описывали роскошный берлинский быт Эрвина Пискатора; они знали о его привычках и стиле жизни из фоторепортажей в «спамурном» журнале «Date». На Эйзенштейна эти рассказы, казалось, не провоз-

¹ Dariusz Z. Dzierżewski Looks at Russia, New York, 1928, P. 206.

волели впечатление, хотя ватерклозет Сен-Лорана, установленный в квартире его матери, нравился ему вполне.

В январе 1927 года к Эйзенштейну приехал знаменитый фотограф Джеймс Аббе, которого послал Ляэнан и Дороти Гин. Актрисы хотели работать с русским режиссером. Эйзенштейн отправил Аббе к Пудовкину. Мелодрама была не по его части.

Русское кино вошло в моду. Монтаж, который в России называли «американским», во всем мире был известен как «русский». Об этом советские кинематографисты узнали от голливудского кинорежиссера Льюиса Майлстоуна, который происходил из богатой еврейской семьи, эмигрировал из Одессы в США в возрасте семнадцати лет и теперь приехал в Москву как иностранный турист. Эйзенштейн был самым известным представителем школы монтажа, и иностранные знаменитости искали с ним знакомства.

Американский профессор Гери Дана, приехавший в Москву на полгода писать книгу о новом театре, консультировался у Эйзенштейна. Луис Финер, московский корреспондент либерального нью-йоркского еженедельника «The Nation», взял у него пространное интервью¹. У Финера была русская жена Берта Марковна (Маркуна), державшая в Москве салон. Эйзенштейн иногда ходил на званые вечера, которые там устраивались. Джозеф (Джо) Фримен, еще один американец и корреспондент левой газеты «New Masses», работал над книгой «Голоса Октября». Эйзенштейн помог ему написать главу о фильме.

Эйзенштейн сказал Фримену, что Третьяков пишет его литературный портрет, краткую биографию: «Я заставил его включить главу о Фрейде, чье влияние на меня было громадным. Без Фрейда — нет сублимации, без сублимации — я простой эстет à la Оскар Уайльд. Фрейд открыл законы поведения индивида, так же как Маркс — законы социального развития. Я сознательно использовал свои знания Маркса и Фрейда в спектаклях и фильмах, поставленных мною за последние десять лет»².

Познакомился Эйзенштейн и с французским кинокритиком и коммунистом Леоном Муссинатом, который, как и Фримен, работал над книгой о советском кинематографе. Он писал для престижного литературного еженедельника «Mercure de France», еженедельной га-

¹ Eisenstein S. Mass Movies // The Nation, 9 ноября 1927.

² Freeman J. An American Testament: A Narrative of Rebels and Romantics, p. 389.

леты «L'humanité» и для киножурналов. На Парижской выставке декоративного искусства и промышленности 1925 года он показал «Стелку» Эйзенштейна. В ноябре 1926 года он договорился о показе других советских фильмов, на которые был наложен торпный запрет. В их число вошел и «Броненосец "Потемкин"». Чтобы возбудить интерес к русским фильмам и содействовать их продвижению, он открыл летом 1927 года нечто вроде нового книжлуга под названием «Les Amis de Spartacus» («Друзья Спартака»).

В Москву Муссиак пришел показать новый фильм Жака Фейдера «Лица детей». Эйзенштейн подробно его расспрашивал о европейском киноавангаре. Он его практически не знал — такие фильмы в российский прокат не шли. Голом ранее Илья Эренбург привез из Европы несколько коробок экспериментальных лент: «Антракт» Рене Клера, «Механический балет» Фернана Леже и «Пять минут чистого кино» Анри Шометта. На Эйзенштейна они не произвели впечатления. «Сплошные enfantillage — детские игрушки на съемочных возможностях съемочной аппаратуры»¹.

В сентябре 1928 года на Чистых прудах побывал знаменитый архитектор Ле Корбюзье, приглашенный в Москву для строительства Дома Центросоюза (позднее — Министрома). Андрей Буров, работавший звукомиком на съемках «Старого и нового», провел с ним экскурсию по городу, а Эйзенштейн показал несколько кусков будущей картины, в общей сложности около сорока минут. Ле Корбюзье был заинтригован фильмом и нашел в нем сходство с фильмами Донателло. В прессе Эйзенштейн описал их встречу от третьего лица: сначала он дал этому лицу свое детское имя Горик, потом подписал очерк инициалами В.С.: «Ле Корбюзье большой энтузиаст и поклонник кинематографа, которое он считает единственным современным искусством наравне с архитектурой. "Мне кажется, что я в своей работе думаю так, как поступает Эйзенштейн, когда он делает фильмы"...»².

В это же время он познакомился со Стефаном Цвейгом, приехавшим в сентябре в Москву на столетие со дня рождения Льва Толстого. Эйзенштейн написал об этой встрече задним числом, но 14 сентября забросал в дневнике план своего разговора с писате-

¹ Эйзенштейн С.М. Вела забывает киноязык // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. С. 274.

² В.С. Новая клиентура господина Корбюзье // Советский экран. 1928. № 46. С. 8.

лем и заметил, что сегодня великий день. «У меня в гостях — Цвейг»¹. Эйзенштейн забросал его вопросами о Зигмунде Фрейде. В свое время Цвейг устраивал встречу с Фрейдом для Сальвадора Дали и Романа Роллана. Эйзенштейну он тоже пообещал договориться о встрече с великим венцом, если, конечно, русский режиссер доберется до Австрии. Цвейг тут же связался с Анной Фрейд, которая выслала Эйзенштейну подлинный экземпляр книги отца «Фрейд. Автобиографический очерк». Позднее эта книга исчезла из библиотеки Эйзенштейна. Их встреча с Фрейдом так и не состоялась.

К ноябрю 1927 года число поклонников увеличилось. Многие иностранцы съезжались в Москву на празднование десятой годовщины Октябрьской революции. Эйзенштейн показывал им сырой вариант «Генеральной линии», поскольку «Октябрь» он тогда еще не успел закончить. 7 ноября приехал Эдмунд Майсэль — исполнить свою партию к «Потемкину» и обсудить с Эйзенштейном музыку к «Октябрю». 12 ноября нарком иностранных дел устроил прием в честь гостей. На этом вечере Эйзенштейн встретил немалого графика и скульптора Кете Кольвиц, французского политика и главного редактора газеты «L'Humanité» Поля Вайяна-Кутюрье, мексиканского художника Диего Риверу и писателя-экспрессиониста Артура Голлера.

В декабре Эйзенштейн принимал пруссианского американского романиста Синклера Льюиса, а после этого Валеску Герт, с которой раньше переписывался. Известная танцовщица была поражена его слогом: ни «Потемкин», ни его «жесткое» имя (Eisen = чуток, Stein = камень) не соответствовали стилю письма, которое могло быть написано «личностью эпохи рококо» — утопичный, обворожительный, изысканный². В Москву Герт приехала на гастро-

¹ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 973, л. 1–2; Ед. хр. 796, л. 8. См. публикацию в сб.: *Байкова О. (ed.) Eisenstein und Deutschland*. Berlin: Henschel, 1988. С. 46–47.

² Gert V. Ich bin eine Hexe, München: Knaur, 1968, S. 53. «Валеска Герт (наст. имя — Гертруда Валеска Савона) — немецкая танцовщица, чей «протоскопический танец» был соотнесен с эпохой экспрессионизма. Как актриса дебютировала у Герта Вильгельма Пабста в фильме «Безрадостный версизин» (1925), играла у Фердинанда Эреста и Жана Ренара. Автобиографическая книга «Я — женщина» вышла через три года после возвращения актрисы на сцену и в фильме Фредрика Фелленга «Докулетта и Дули» (1965). Советское турне и публикация Эйзенштейном провозгласило начало до эмиграции в Америку, где ее ждали двадцать лет забвения. — *Давлат, ред.*»

ли и увлеклась Эйзенштейном, твердя о «любви почти с первого взгляда». Эйзенштейн начал писать о ней статью, которую, как обычно, не закончил.

Эйзенштейн не был готов к славе и с прежней рвением следил за успехами своих соотечественников. Пудовкина пригласили в Берлин в качестве звезды — он должен был сыграть главную роль в совместной немско-русской постановке «Живого трупа» Толстого. Хотя у Эйзенштейна тоже имелись предложения, из которых было что выбирать. Пока «Октябрь» шел в берлинском театре на Туринненштрассе (Turinnerspalast), его владелец Людвиг Клоппер предложил Эйзенштейну поставить в Берлине пьесу Третьякова «Хочу ребенка». Хайнц Зальтенбург из Театра Лессинга послал Эйзенштейну пьесу Алексея Толстого, которую позднее использует Паскатор в своем спектакле «Распутин, Романовы, война и восставший народ». В 1927 году Эйзенштейну предложили осуществить на сцене крупномасштабную постановку о русской революции в берлинском Дворце спорта (Sportpalast). Майнел хотел написать музыку к «Генеральной линии» и добавил, чтобы немецкую версию картины Эйзенштейн монтировал сам. Вилли Мюнциберг тоже поддерживал этот план.

Этот Синклер писал своему издателю в «Malk Press», что кинокомпания «Prometheus» заинтересовалась его романом «Угольный король» (1917–1918), и просил, чтобы режиссером картины был Эйзенштейн.

В начале 1927 года пришло приглашение от «United Artists»; Пинкфрод и Фэрбенкс сдержали свое обещание. В августе 1928 года в Москву на переговоры о возможном контракте с Эйзенштейном приехал президент кинокомпания Джозеф М. Шенк. Эйзенштейн обсуждал предложения Шенка с Дос Пассосом, который тоже в это время заезжал помидаться (Эйзенштейн тогда еще не читал «Манзеттен», но из вежливости сказал актору, что читал). Дос Пассос полагал, что Эйзенштейн должен правильно рассчитать время для своего визита в США. В тот момент Нью-Йорк оживал прибытием Бориса Чухновского, списавшего экспедицию Нобиле, — одна знаменитость не должна затмить собой появление другой.

Слухи о предстоящем отъезде Эйзенштейна распространились настолько, что он был вынужден их опровергнуть в открытом письме. Летом 1928 года некоторые артисты уже не вернулись из своих зарубежных поездок, в частности, Михаила Чехов и Вера Малиновская. Ходили разговоры, что уехал Мейерхольд, что режис-

сер Еврейского театра Алексей Грановский решил остаться после гастролей в Берлине. Немецкая пресса подхватила эти слухи и объявила, что Эйзенштейн тоже уезжает — в Голливуд⁶.

Объявление Эйзенштейна было обращено к Луначарскому, который от себя присоветовал выступление: «В последнее время белогаздейская помойница пришла в веселое волнение нам, скорей, трепыхание по поводу бегства отдельных артистов театра и кино за границу, иногда совершенно неверно рассматривая отдельные случаи этого мнимого бегства. Но на днях я прочел в белогаздейской прессе лживое заявление о переходе Эйзенштейна на американскую службу. Хотя я в самом начале был уверен, что это такой же вздор, которым откармливают своих читателей различные "журналы", но, не зная точно, как обстоит дело с Эйзенштейном, я запросил его об этом, и в ответ на него [так — О. Б.] получал его просьбу опубликовать письмо, в котором он высказывает свои суждения по этой линии...»⁷. Мы действительно едем в Голливуд, писал Эйзенштейн, но только для того, чтобы изучить иностранную технику. Он добавлял, что талант не позволяет ему снимать где угодно, но лишь на богатой и плодотворной русской земле. В действительности же Эйзенштейн был расстроен, что его заставили целый год ждать выдачи паспорта. «Дают ли заграничный паспорт. Жду звонка с утра. А уже 14 часов. Депрессия опять страшная. Не могу писать. Не могу работать. [...] Хочу перерезать глотку телефону. И терроризирую всех домашних. [...] Ответа по паспортам нет... Звонил Гроща! Еён их мать!»⁸.

Ему пришлось отклонить ряд заманчивых предложений, так как сначала он должен был закончить «Октябрь» и свою ленту о деревне. Он работал очень интенсивно, одновременно с завершением двух фильмов вступая в новый научно-теоретический период. Непонимание его практических открытий со стороны самых близких друзей побудило к написанию книги о монтаже и новом языке знаков — языке кино. Первый набросок плана книги Эйзенштейн закончил в марте 1928 года, другие редакции датированы 8 октября 1928, 2 марта 1929 и, наконец, 24–31 июля того же года.

Этот замысел был чем-то большим, чем привычные формы самовыражения, такие как манифест или полемическая статья.

⁶ *Left-Bld-Blade*, August 1928, № 85.

⁷ Известия, 29 ноября 1928.

⁸ *РАДИО*, Ф. 1923, Он. 2, Ед. зр. 1105, Л. 77.

К 1927 году его соавторы уже опубликовали труды по теории кино. Юрий Тимонин, Виктор Шкловский и Борис Эйзенбаум собрали «Поэтику кино»; режиссер Семён Тимошенко напечатал брошюру о киномонтаже; вышедшая в 1926 году книга Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал» даже успела поровестись на немецкий. Кулецов объявил о скором выходе своего тома «Искусство кино: мой опыт» — он должен был появиться на прилавках в 1929-м. Уже был подписан договор Кулецова с американскими издателями, что позволило режиссеру купить на выплаченный аванс автомашину «Форд». Наряду с «Рено» Маяковского она стала одним из немногих личных автомобилей на улицах Москвы.

Эйзенштейн не собирался давать классификацию теории монтажа, как это сделал Тимонинко, составлять традиционный, даже архаичный перечень «своих опытов» в духе Кулецова или предложить еще один учебник-руководство по написанию киносценария и созданию фильма на манер Пудовкина. Его замысел состоял в том, чтобы написать не двухмерную, а шарообразную книгу: идеальный читатель не просто будет переходить от одного жёна к другому, но будет воспринимать всю книгу целиком, одновременно. Отдельные этапы должны были образовать разнонаправленные пучки, объединенные общей темой — методом монтажа. Только форма шара могла обеспечить подобную взаимную обратимость.

«Но увы... Книжки не пишутся шарами. [...] Нужно стало быть паллиативы. Остались предполагать, что книжка, столь часто третирующая о методе взаимнообратимости, будет и прочтена по тому же методу. В ожидании, пока мы научимся читать и писать книги в форме вращающихся шаров! Книг — мыльных пузырей — ведь и сейчас немало! Особенно по искусству!» — записал Эйзенштейн в дневнике 5 августа 1929 года¹¹. Сферическую книгу он хотел посвятить основателю монументальной школы выразительной гимнастики Руудольфу Боду, философу Людвигу Кляксу, своему учителю Мейерхольду, актеру Гриффита Ричарду Бартелинесу и своим студентам.

Несколько фрагментов так и не дописанной книги были закончены, но в шарообразном виде она никогда не публиковалась. Книга представляла собой не просто новую компоновку статей о монтаже — опубликованных («Монтаж аттракционов», «Перспективы», «За кадром», «Четвертое измерение в кино») или неопу-

¹¹ РГАЛМ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 794. Л. 8-9.

банкованных («Интеллектуальный аттракцион»¹² или «Монтаж киноаттракционов»¹³), существовавших в набросках («Джок и Шоменгауэр») или задуманных, но не написанных («Хлебников», «Исхофе», «Le raige» («Четное») и т. д.). Это был принципиально новый подход к организации книги и дисциплине мысли, которая развертывалась как немотивированная смена точек зрения и методов анализа внутри секторов, свободно сообщавшихся друг с другом. Из книги-шара были по отдельности опубликованы разрозненные статьи — некоторые только во французских или английских журналах того времени, некоторые в качестве предисловий¹⁴. Статья Эйзенштейна для каталога к выставке «Film and Foto», заказанная ему Софи Кюннерс, женой Эль Лисицкого (написанная по-немецки «Драматургия киноформы»), не дошла вовремя до адресата и не была напечатана — почтовая связь была слишком медленной¹⁵. При такой публикации «в розницу» было утеряно основное. В текстах, вытиснутых в линию и развернутых на плоскость, но все же сохраняющих «кубистическую» множественность точек зрения, монтаж был истолкован через различные системы: рефлексологию (монтаж как произвольная комбинация раздражителей, вызывающих цепочку ассоциаций и тренирующих условные рефлексы); конструктивизм и ранний формализм (монтаж как коллаж, комбинация и рекомбинация различного материала, как, например, в статье «Монтаж аттракционов»); неорографичку («За кадром»), лингвистику («Перспективы»), которая позволяла трактовать монтаж как систему оппозиций, диалектику («Драматургия киноформы»), где монтаж выступал материализацией закона о единстве противоположностей и переходе количе-

¹² Первая публ. под названием «И.А. 1928»: Киноведческие Записки. 1997/1998, № 36/37, С. 39–48.

¹³ Первая публ.: Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна. М.: ВНИИ киноискусства, 1985, С. 10–36.

¹⁴ Напр.: Эйзенштейн С.М. За кадром // Коуфман Н. Японское кино. М.: Теленокопечать, 1929, С. 72–92 (См.: Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000, С. 492–502); Эйзенштейн С.М. Предисловие // Зебер Пьер. Техника Кинопрома. М.: Теленокопечать, 1929, С. 3–8 (См.: Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 3. С. 36–38).

¹⁵ Первая публ.: Киноведческие записки. 1991, № 11, С. 180–194. (См. также публикацию, учитываяшую дополнения, сделанные автором в 1931 году для английского журнала «Close Up»: Эйзенштейн С.М. Монтаж, С. 517–533).

ства в качество²⁰. В то же время «Драматургия киноформы» предлагала концепцию монтажа не как последовательности кадров, а как техники наложения одного кадра на другой, их наложения «друг на друга» или «друг в друга», что позволяло по-новому видеть монтаж как своего рода метафорический палимпсест, как модель функционирования памяти. К этим системам интерпретации Эйзенштейна присоединил музыку («Четвертое измерение в кино») и японский театр («Неожиданный стык»), размышляя о синхронизации различных чувств — зрения, слуха, обоняния, осязания и вкуса. Разнотипность этих этюдов поразительна: они кажутся написанными разными авторами. «Драматургия киноформы» — это строгий конструктивизм. Эйзенштейн касается в этой работе центральных проблем современности — статики и динамики в кино, мимиксы и его отрицания в искусстве авангарда. Напротив, «Четвертое измерение в кино» обращается к излюбленной теме романтиков и метафизиков — соответствию между образом, звуком, цветом и цветом. На статью повлияла идея «тотального произведения искусства» — *Gesamtkunstwerk*, как ее понимали Скрябин и русские символисты, романтики и даже теософ Елена Блаватская.

Каждый раз Эйзенштейн менял рамку анализа, добиваясь той смены точек зрения, которая казалась ему наиболее существенной в конце двадцатых годов. Поэтому «конструктивист» и метафизический «символист», думающий о тотальном произведении искусства, соседствуют в этой книге с «вульгарным материалистом» и «рефлексологом», а те, в свою очередь, уживаются со «структуралистом» и «диалектиком», явно подверженным влиянию гештальт-психологии. Почти все вводимые Эйзенштейном в этой книге понятия (*амфикизм*, *доминанта-оборван*, *интермал*, *обрыв*, *монтаж*) пропущены через разные системы интерпретации. Оппозиция *доминанта-оборван* отсылает одновременно к литературной теории Тынянова, музыкальным экспериментам Скрябина и Альфреда Берга и терминологии психолога Уильяма Джеймса. Эта «разногласность» и «полидискурсивность» создают напряжение между отдельными составляющими книги.

В конце 1920-х эти качества казались Эйзенштейну особо ценными. В конечном итоге его занимал не столько монтаж, сколько кинозритель и будущее кинематографа как такового. Эйзенштейн

²⁰ Первые и более или менее полные виде эта группа статей увидела свет в: Эйзенштейн С.М. Монтаж.

искал новые перспективы, которые в это время ему открылись в интуитивном монтаже.

Весь 1928 год и первая половина 1929-го были отмечены этой напряженной теоретической деятельностью. Для того чтобы продвинуться вперед в изучении нового языка знаков, Эйзенштейн задумал исследовательский проект с Лурья и Выготским. 31 марта 1928 года он записал в своем дневнике: «Мы накануне величайшего переворота в области кино-сознания»¹⁷. В отличие от теоретиков, искавших онтологию кино в фотографическом образе, Эйзенштейн использовал лингвистическую парадигму и описывал монтаж по аналогии с языком. Он смотрел на монтаж как на систему дискретных единиц, чье значение определяется контекстом. С целью проследить путь от мысли к речи, от звука — к письму, от образа — к знаку он читал сочинения психологов Ивана Сеченова и Владимира Бехтерева, марксиста Георгия Плеханова и идеалиста Беркли, психолингвиста Карла Бюллера и молодого филолога Михаила Бахтина. Эйзенштейн называл себя научным дилетантом с энциклопедическими интересами.

В это время Эйзенштейна также заинтересовала марксистская философия. Он открыл диалектику, читая Энгельса и «Философские тетради» Ленина (1929). Взгляды режиссера на психологию также претерпели изменения, на что повлиял общественный климат, а более всего — личная интуиция. Борьба за власть в партии привела к победе диалектика, которую Ленин назвал силой единственного закона и действительного научного метода в оппозиции материализму, который теперь был списан со счетов как «редукционистский», «механистический» и «вульгарный». Видный философ, основатель диалектико-материалистического общества Абрам Деборин подписался яростной критике и был объявлен троцкистом. В 1929 году он был осужден постановлением партии за михайловские тенденции в философии.

То же самое произошло в психологии. Директор института Лурья и Выготского Константин Корвилов был разоблачен как «мещанин-идеалист» и лишен своего поста. Постановлением партии всем естественным наукам было предписано следовать диалектике. Психологическое общество попало под огонь. Лурья и Выготский объявили о своем уходе.

¹⁷ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1103. Л. 134.

В 1929 году Эйзенштейн тоже взял на вооружение диалектику, но интерпретировал ее на свой лад — как учение о конфликте. Метафоры он заимствовал у Энгельса и Ленина, которые полагали, что деление клетки служит моделью для перехода количественных изменений в качественные. Эйзенштейн использовал этот образ, чтобы проиллюстрировать закон единства противоположностей в киномонтаже. Кадр — клетка — аккумулирует конфликты переднего и заднего плана, линий, контуров, объемов, световых пятен, масс, направлений и скорости движения, которые «разрывают» изображение. Сосуществование конфликтных изображений может привести к взрыву или снятию конфликта, когда один кадр замещается следующим, переходя в новое качество — невиданный образ. Но этот переход определялся не визуальными, чувственно воспринимаемыми данными, а психологическими и семантическими параметрами — представлением или понятием. Диалектический скачок, происходящий при пересечении двух материальных изображений, осуществляет прорыв в нематериальную сферу — в сферу воображения.

Замысел шарообразной книги отражал новую ситуацию в искусстве и культуре начала века. В XIX веке начал распадаться мир закрытых всеобъемлющих систем, им на смену пришли специальные научные дисциплины. Утопическая тотальность была отброшена. Теория приобрела оперативное и функциональное значение, онтология вышла из моды. Аналитический ум профессионала утвердился в роли цензора, необходимого ограничителя, сдерживающего полет философских спекуляций. Многообразие дискурсов охватывало лишь отдельные аспекты феномена, хотя по старой привычке результаты этих отдельных открытий иногда интерпретировались как общая картина мира. Шарообразная книга — противоречивое следствие нового мышления. С одной стороны, Эйзенштейн выступает здесь как узкий специалист (среди формалистов, которые могли не только отграничить речь поэтическую от речи прозаической, но даже выявить «литературность» как предмет анализа). С другой стороны, он стремится поместить различные дискурсы в тотальную рамку, моделируя форму (шарообразной) сферы, которая предлагает свободный переход из одного плана в другой и множество точек зрения. Его первая теоретическая модель, равно затрагивавшая план выражения и план содержания, представляла весьма радикальный проект по созданию внутренней антинормичной системы — одновременно целостной и

раздробленной, предполагающей вариативную интерпретацию элементов, которые не считаются явным, но объединяются фактором целого.

Своеобразие своего ума Эйзенштейн объяснял не с конструктивистской и не со структуралистской точки зрения. Однажды случайно обнаружила, что у шута на руке отсутствует линия Аполлона, но зато хорошо развит холм Меркурия — знак, что Эйзенштейн наделен даром комбинирования.

Эйзенштейн рассчитывал, что сможет опубликовать книгу за пределами Советского Союза. Английский журнал «Close Up» уже согласился напечатать кое-какие его статьи¹⁵. Журнал выпускали в Швейцарии пара из Лондона, Кеннет Макферсон и его хозяйственная жена Уинифред Брайер. Эйзенштейн обещал Макферсону взять рукопись с собой за границу. Но он так и не дошел до конца свой амбициозный замысел, хотя и писал Макферсону, что на тот момент это был его «самый серьезный и осознанный» проект¹⁶.

Запись от 12 февраля 1928 года: «Кажется, скоро начну писать лирический дневник — трагический Шкловский говорит, чтоб я не писал статей! А печатал материалы к статьям. Все равно не понимают»¹⁷. Эйзенштейн имеет в виду свою новую концепцию «интеллектуального кино». Он полагает, что людей надо учить «смотреть» интеллектуальное кино точно так же, как их учат читать и писать. С лекциями и интервью на эту тему он будет выступать в Западной Европе и Соединенных Штатах. Об интеллектуальном кино Эйзенштейн говорил сначала в будущем времени, а потом сразу в прошедшем — платонические формы отражали утопический замысел.

Единственный кинопроект по реализации этого вечнонайденого принципа так и остался наброском в его дневниках: в марте-апреле 1928 года Эйзенштейн писал, что планирует снять «Капитал». Ассоциативный внутренний монолог Давида он пытался применить к Марксу и проанализировать диалектику истории. Историк Алексей Ефимов, составлявший список событий для «Октября», обеспечил новый проект историческими материалами.

¹⁵ Eisenstein S. A Statement // *Close Up*. 1928. Vol. 3. No. 4 (October). P. 10–13; Eisenstein S. The New Language of Cinematography // *Close Up*. 1929. Vol. 4. No. 5 (May). P. 10–13.

¹⁶ Ibid. in: Seth M. Sergei M. Eisenstein: A Biography. London, 1952. P. 218.

¹⁷ РГАЭ. Ф. 1923. Оп. 3. Ед. зп. 1105. Л. 77–78.

Эйзенштейн жаждал продемонстрировать новую повествовательную логику, которая преодолевает «рассказы» и «анекдоты»: женщина варит суп — но заурядное бытовое событие неопределимо от мировой истории. Эйзенштейн использовал перец в сунге для создания цепочки ассоциаций: «Перец. Кайенна. Чертов остров. Дрейфус. Французский шовинизм. "Fidèle" в руках Круппа. Война. Заключенные в порту суда... NB. Хорошо по а-шаблонности — переход: Перец — Дрейфус — Фигаро. Потонувшие (по Кушнеру, "103 дня за границей") английские суда хорошо прикрыть крышечкой кастрюли. Это мог бы быть и перец — керосин для примуса и переход в ОИ»¹². Предполагалось, что это будет способ изложения понятий, освобожденный от сюжета, от примитива: «любовь, как я люблю», «усталость» — усталый человек¹³. Он пытался говорить о проекте со своим новыми могущественными друзьями: «Вчера был у Подвойского в Кремле. Он против "Капитала"»¹⁴. Против «Капитала» был и Сталин.

По мере того как Эйзенштейн все глубже погружался в теоретические изыскания — поле, безмерно способствовавшее его творческому росту, — он открыл для себя еще одну захватывающую аналитическую деятельность — преподавание. 12 мая 1928 года ему дали должность в киноинституте, который тогда назывался Госкиноаппаратом. Он открыл свою режиссерскую лабораторию, «исследовательскую мастерскую» (название, позаимствованное у Меерхольда), где намеревался постигать тайны искусства вместе со студентами. Первым заданием было прочесть романы Золя и проанализировать, как французский писатель изображает любовь, смерть и экстаз на различном материале. Эйзенштейн собирался презентовать это исследование в самостоятельный трактат о нафосе с точки зрения рефлексологии. Обучение было первым шагом к теории. Он часто обсуждал ту или иную концепцию со своими друзьями и студентами, прежде чем ее записать. Аташе и Обленский стали его «подопытными кроликами» и помощниками.

Между тем, Эйзенштейн должен был закончить фильм о сталинском плане преобразования русской деревни, который

¹² Эйзенштейн С.М. Заметки к фильму «Капитал» // Искусство кино. 1973. № 1. С. 44.

¹³ Эйзенштейн С.М. На 8 Октября // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 5. С. 34.

¹⁴ РГАЛМ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1112. Л. 66.

пришлось отложить ради «Октября». В конце января 1928 года Эйзенштейн объявил, что он закончит монтаж фильма в Германии, где сразу приступит к его озвучиванию. Но 12 февраля черновую склейку посмотрели Александр Крестовский и Федор Раскольников (позднее Эйзенштейн вымарает их имена из своего диссенса). Эротический и психоаналитический гротеск не имел отношения к напряженной ситуации на селе, а к ожидаемым картин — тем более. «Генеральную ленту посмотрели К. и Р... Риск. Будем вместе обмывать применительно к XV съезду. Но... как я вернусь ее за "эти годы". Будет очень, очень тяжело ее делать...»²¹.

Эйзенштейн сделал фильм, когда еще никто не мог вообразить, сколь трагически сложится на деревне проведение в жизнь сталинской «генеральной линии». Такое впечатление, что Эйзенштейн не замечал, как меняется окружающая реальность. Лишь вкось его суждения намекают на некоторую прозорливость. Так, Фридрих Эрмлер, ленинградский друг и коллега Эйзенштейна, рассказывал ему сюжет своего нового фильма «Обломов Интерна», в котором человек теряет на десять лет память и просыпается в социалистическом рае. Эйзенштейн сделал следующую запись: «О каком ужасном скелетсе и беснующем эпосе свидетельствует идеалом задуманной Эрмлером вещь. И до какой степени "голосом совести" она нужна в такой период "искушения"»²².

20 июня 1928 года Эйзенштейн вернулся в Константиновку для пересъемок. Вскоре недалеко от Пензы конструкторы нашли деревню под названием Невежа, где люди жили, как при Иване Грозном. Никто из ее обитателей никогда не видел ни железной дороги, ни даже каких-либо промышленных изделий. Они понятия не имели, что такое кино. Эйзенштейн продолжал снимать до осени, но вынужден был прервать натурные съемки: Марфе Данковской требовалось время, чтобы родить.

Эйзенштейн снова должен был закончить картину к празднику Октября и снова отложил. Согласно объявлению Союзкино в газете «Известия», лента была окончательно завершена 31 января 1929 года. 14 февраля она прошла цензуру; премьерный показ назначили на Международный женский день 8 марта. Фильм планировали встретить с помпой в Большом театре должны были водить трактор и гигантский молочный сепаратор. Критики заранее

²¹ РГАЭИ, Ф. 1921, Оп. 2, Ед. кр. 1105, Л. 69.

²² Там же, Л. 128.

испечатали восторженные рецензии об «эпическом фильме». Андрей Барбос и Теодор Драйер говорили о нем в своих интервью.

Но вышло все по-другому. В апреле 1929 года был принят первый пятилетний план, провозгласивший коллективизацию сельского хозяйства и ознаменовавший резкий поворот во внутренней политике. Предстояло раскулачить и переселить двадцать пять миллионов крестьян. Первые признаки катастрофы появились уже через год. Повсеместно распространившийся голод унес жизни миллионов крестьян. Сталин гнул свою линию: партию мобилизовать, оппозицию запретить. После двухлетней ссылки Троцкий был посажен на корабль и выслан из страны. Бухаринская фракция проиграла внутрипартийную борьбу за реформу сельского хозяйства. В начале апреля 1929 года Сталин и его окружение смотрели фильм Эйзенштейна — проверить, соответствует ли тот новой политике. Вот как выглядели поданные ускоренными замечания Сталина: «В фильме не были найдены, а поэтому и не показаны осмысленные линии. Деревня, крестьянство показаны как нечто единое, застоявшееся, неподвижное. И это в то время, когда каждый может наблюдать не только сдвиги, но и открыто выраженные процессы борьбы одной части с другой — бедноты с кулачеством, все большее вовлечение в эту борьбу середняка и левую борьбу с ними кулака»²⁶. В финале режиссеру советовали поместить Ланкину в Доме отдыха в бывшем царском дворце в Левадии, где ее влюбленный тракторист мог бы устроиться на царский трон.

Сталин был раздражен противоречивым изображением деревни в переходный период. Он уже доказал, каким страшным может быть его гнев. В начале 1929 года Андрей Платонов посмел напечатать «Усомнившегося Макара», вызвавшего первую вспышку открытой ярости.

После просмотра Сталин имел беседу с Эйзенштейном и Александровым. Он обещал выдать им разрешение для поездки за границу на длительный срок, если будет переделана лента о деревне. Сталин посоветовал Эйзенштейну проехаться по России и снять впечатляющие картины утрат. Кроме того, нужно было изменить название. «Генеральная линия» устарела.

²⁶ Шумяков Б. Кинематография миллионов. М.: Кинофотоиздат. 1935. С. 78.

Восторженная кампания в прессе мгновенно стихла. Несмотря на то, что несколько копий фильма уже были отпечатаны, Эйзенштейн согласился сделать новую версию. Правда, он никак не мог заставить себя включить эпилепсид с трактором на троне — образ, который Сталин как будто в насмешку взял прямо из «Октябрия», где на троне устранился мальчик-беспризорник.

В апреле Эйзенштейн повел свою съемочную группу в Шахты и Ростов, где они посетили завод, изготавливающий сельскохозяйственную технику. Затем они отправились на Северный Кавказ. К концу июня Эйзенштейн закончил новую версию с другим финалом: десяток тракторов врывается по кругу на бескрайнем голубом поле. Грандиозный образ и умный тактический ход: трактор был основным сталинским коллективизационным средством сталинского человека. Крупнейший тракторный завод был построен в Царицыне, который в 1925 году переименовали в «Сталинград». Эйзенштейн снял эпизод с тракторами в колхозе «Пугач», также переименованном в 1937 году в колхоз «Сталин».

Он хотел пикнуть стражу как можно быстрее и выехал в Берлин еще до премьеры картины. Первый показ фильма состоялся 7 октября 1929 года — без Эйзенштейна и без всякой помпы. Более того, фильм загодя получил убийственную критику. Первая отрицательная рецензия вышла в «Известиях» уже 23 августа.

Молодые критики защищали фильм. Старые опытные обозреватели утверждали, что в фильме не показана роль партии. Сатирики Ильф и Петров напечатали в журнале «Чудик» злобный фельетон под псевдонимом Дон Базиллис. Назывались их сочинение «1001 деревня». Борис Альтерс отзывался, что игра Дашкиной «поражает животной патологичностью и истерическим жеступленством»²⁷.

Фильм шел одновременно с «Танковой-тракторщицей» Бориса Светозарова — средний мелодраматический агиткой для детей; она заменила «Варьете» и «Робин Гуда», с которыми конкурировали предыдущие картины Эйзенштейна. Иногда фильмы Светозарова и Эйзенштейна даже шли в одном сеансе. Картина провалилась в отсутствие режиссера, но не зная об этом он же мог — от друзей поступали подробные письма с отчетами и вырезками ре-

²⁷ Альтерс Б. Старое и новое // Советский экран. 1929. № 40. Цит. по: Альтерс Б. Дневник кинорежиссера. 1928–1937. М.: Новое тысячелетие. 1995. С. 60.

151

ицкий. Влиятельные друзья Эйзенштейна заранее предупреждали, что картину разнесут. Криничский специально записал, чтобы сказать, какими будут рецензии, объяснял необходимость критики и попросил Эйзенштейна не принимать публикацию близко к сердцу. Дескать, ему по-прежнему полностью доверяют.

Эйзенштейн покинул Советский Союз в тот момент, когда поездки за границу становились исключением. В 1929 и 1930 годах в выдаче паспорта отказали Булгакову, Пастернаку и даже Маяковскому. После депортации Троицкого в Турцию летом 1929 года прокатилась волна арестов и казней по партийной оппозиции. К концу лета началась кампания против Евгения Замыatina и Бориса Пильняка — оба посмели опубликовать свои произведения за границей. Тон кампании был разнузданно агрессивный. В 1929 году была разгромлена школа формалистов; ее представителей перестали печатать. Разогнали администрацию Художественного театра, несколько видных филологов были арестованы, в лучшем случае — лишены должностей. Загнивающим и главным энтузиастом травли была Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП).

Эйзенштейн покинул Советский Союз с Александровым и Тиссо незадолго до этих событий. 19 августа 1929 года они выехали, имея в бумажниках по 25 долларов. В чемоданах у них была свежая копия фильма, по распоряжению Сталина переименованного в «Старое и новое». В их ушах продолжал звучать двойной наказ вояки: «Учиться у Запада и учить Запад».

1929–1930

Путешествие

Официальным обоснованием поездки было «изучение звукового кино». В области звука самыми передовыми были американцы, поэтому конечным пунктом маршрута должен был стать Голливуд. В кармане у Эйзенштейна уже лежало приглашение от Джозефа М. Шенка. По Москве ходили слухи, что этот сын русско-еврейских эмигрантов состоит в дальнем родстве с семьей Эйзенштейна по материнской линии. Поэтому-то, дескать, Эйзенштейну и повезло. Чтобы ознакомиться с американскими видами, путешественникам надо было сначала отправиться в Берлин. В Москве не было представительства США, а получить немецкую въездную визу не составляло труда. Облечившись в одинаковые синие костюмы, синие штаны специально для поездки, Эйзенштейн, Александров и Тиссо тронулись в путь.

В Варшаве поезд сошел с рельсов, но это происшествие почти не задержало их прибытия. 21 августа они спустились под дебаркадер Силезского вокзала, пересели на поезд городской железной дороги и, сойдя на платформе «Зоологический сад» (многочисленно воспетый ЗОО), направились в пансион «Мария-Луизе» на Мартин-Люттер-штрассе. Там уже поселился Леонид Оболенский, их старый друг из мастерской Куликова. Его тоже послали в Германию изучать звуковое кино. Несколько дней вся компания смотрела американские фильмы. Главную роль в них играл Эл Джолсон — сын раввина из России, поющая кинозвезда. Работник советского торгпредства отбирал эти фильмы для будущего проката и предлагал им присоединиться к нему. «Общество друзей новой России» организовало прием в отеле «Эспланада» в честь Эйзенштейна. Советник по культуре доктор Рекслоб, Александр Правас, Ганс Рихтер и Альфред Деблинг — все выступили с речами.

Рихтер как раз собирался в Швейцарию, где с 3 по 7 сентября проводился Конгресс независимых кинематографистов в замке Ла Саррас. Он был одним из инициаторов встречи. Представители Советской России пригласили Дзигу Вертова, но тот как раз начал съемки своего первого звукового фильма «Симфония Донбасса». Рихтер предложил гостям поехать на Конгресс вместо Вертова. Из-за дипломатических сложностей советские граждане не имели права получать швейцарские визы в Берлине, но на помощь пришел швейцарский предприниматель Лазарь Векслер, сын русских эмигрантов, владелец «Fraisens-Film» и прокатчик «Потемкина». Он жаждал прославиться как основатель швейцарского национального кино. По его замыслу, Сергей Эйзенштейн должен был снять швейцарский фильм, а он, Векслер, стать его продюсером. Он уже подыскал горячую тему: аборт. Узнав о проблемах, с которыми столкнулись русские, предприниматель предложил прокатить их в Швейцарию в своем автомобиле — тайком. В качестве ответной услуги он оказал фильма. Они сразу же отправились в путь, останавливаясь — по требованию Эйзенштейна, чтобы посетить знаменитые немецкие музеи — дрезденский Цангнер и мюнхенскую Пинакотеку.

Швейцарская полиция выследила русских в замке Ла Саррас. Тем не менее губернатор кантона позволил им остаться при условии, что они не будут покидать пределы замка. Иначе их ожидали страшные кары в виде 3 дней тюрьмы и 15 франков штрафа. Дело в том, что губернатор оказался поклонником Эйзенштейна и общался с этими русскими не как с представителями враждебного режима, а как с художниками.

Замок принадлежал стареющей меценатке — мадам Элен де Мандро. Годом ранее она пригласила архитекторов-конструктивистов, которые основали здесь Международную ассоциацию современной архитектуры. Теперь она потратила своим вниманием кино. Вальтер Рутман, Ганс Рихтер, Энрико Прампонини, Беа Балази, Альберто Кавальявенти и Айвор Монтгомери — режиссеры, актеры, критики — все собрались здесь, чтобы обсудить способы производства и проката некоммерческих фильмов в Европе. По примеру архитекторов они тоже учредили свою профессиональную организацию, которая развалилась через два года из-за политических разногласий.

На экран, растянутый над средневековыми сводами, проецировались новейшие фильмы: «Андалузский пес» Луиса Бунюэля и

Сальвадора Дали. «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера. «Старое и новое» Эйзенштейна. Встреча вышла своего рода прототипом будуща кинофестиваля. Айвору Монтегю, англичанину из respectable аристократической семьи, только что исполнилось двадцать пять лет, и он уже работал с Альфредом Хичкоком. Кроме того, он основал и теперь возглавляет Лондонское кинематографическое общество, дела брались правления с Джейнкобом Анзексом, который позднее станет профессором истории театра в Королевском колледже. Монтегю, оставивший воспоминания о своей первой встрече с русскими, заметил, что Александров и Тесс-молоды, стройны, красивы, русоволосы и загорелы. Эйзенштейн же выглядел старше и коренастее; бросалась в глаза его маленькие женственные руки и огромная голова. Однако нужно Эйзенштейн всегда находился в центре внимания, выделяясь даже в кругу европейских киноавангардистов.

До Ла Сарраса Эйзенштейн видел лишь несколько экспериментальных фильмов и отзывался о них снисходительно. В сравнении со своими картинками он считал их не более чем формальным упражнением. Он хотел революционизировать не только кино, но и мир как таковой. Теперь его внимание привлекли абстрактные ленты Рихтера и Рутtmана. Ман Рэй и Викторио Эстелинга. Больше всего Эйзенштейна поразила сюрреалист «Андалузского пса». Позднее он поделится в Париже своими впечатлениями с Жаном Кокто.

Рутtmан прочитал лекцию о звуковом фильме — Эйзенштейн говорил о мимесисе в кино. Он должен был поместить свои картины, отнюдь не отрицавшие подражание действительности, в контекст европейского авангарда — и защитить свою позицию. Четырьмя годами ранее Казимир Малевич говорил Эйзенштейну, что его фильмы — «передвижные» картинки — излишне натуралистичны и, следовательно, не могут быть поставлены на один уровень с абстрактным искусством¹. На родине Эйзенштейну не приходилось отвечать на подобную критику. Воздействие его революционных картин, отсутствие сюжета и неожиданные монтажные стыки гарантировали им место в авангарде. Здесь, в Швейцарии, он всежне-

¹ Малевич К. И лекция дана на жаргоне // Малевич К. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / сост. А. Шахов. М.: Гилей, 1985. С. 289–294.

давно столкнулся лицом к лицу с абстрактным кино. Уж не был ли он консервативным художником?

В своей лекции «Подражание как овладение»⁴, Эйзенштейн развивал восходящую к Платону оппозицию между явлением и внутренней сущностью. Как же кинематограф, этот вид фотографического искусства, соединяющего сущность и явление на видимой поверхности материального мира, должен работать с этим разрывом? Желание подражать, согласно Эйзенштейну, восходит к каждой бессмертной, материализующейся в искусстве. Оно укоренено в мифологическом сознании, не привыкшем разграничивать объект и субъект, вещь и ее представление, человека и природу. Поэтому в искусстве развивается своего рода «каннибализм»: форма тождественна объекту; она вещественна и бессмертна и наделяет теми же свойствами само явление. Развитие современного интеллекта предложено мыслить и мифологично. В большинстве своем художественные формы переросли эру подражания. «Каннибализским» осталось только кино. «Ведимый человек», актер есть пережиток этой древней формы мышления. Кино должно брать пример с архитектуры. Ле Корбюзье, Вальтер Гропиус и Бруно Таут не имитируют тело, но исследуют внутреннюю логику его пропорций. Среди публики, собравшейся в Ла Сарраге, защита абстрактного кино со стороны Эйзенштейна прозвучала как дипломатический маневр. Гансу Рихтеру Эйзенштейн сказал, что, на его взгляд, искусство кино еще слишком примитивно.

Бела Балаж, слушавший Эйзенштейна, назвал его «безнадлежащим каннибализм-дуалистом»⁵. Эйзенштейн назвал свой способ отомстить. Он сидел с участниками конгресса фильма под названием «Буря над Ла Саррагом» — шутивную аллегорию о битве независимого кино с коммерческим. Рыцарь Синий Борода (которого сыграл Джейкоб Айзекс), глава могущественной киностудии, сторожит независимое кино, которое копирует законами в целях журналистка Жанн Букстууз (подрута Жана-Жоржа Орноля, издателя парижского кинокжурнала «Revue du cinéma»). Молодая армия рыцарей, ведомая Леоном Муссиаксом (à la d'Артаньян), приходит ей на выручку. Верные слуги Синей Бороды во главе с Белой

⁴ Оригинальное название: «Nachahmung als Beherrschung» (1939). См.: Эйзенштейн С.М. Мысли в кинематографу в Сарраге // Кинематографическая лекция. 1937/1938. № 36/37. С. 49–54.

⁵ Balazs B. Schriften zum Film. Berlin: Henschel Verlag, 1984. Vol. 2. S. 262.

Балашев оказывает им яростное сопротивление. (Возможно, то была аллюзия на полемику между Рихтером и Балашевым об элитарном и массовом кино; Балашев страстно защищал последнее.) Под занавес японцы в маске коммерческого кино соображал характер, кинокое, как выяснилось, и была целью конгресса. Сам Эйзенштейн играл Дон Кихота. Задним числом эта роль выглядит карикатурным предвещанием позднейших драконов Эйзенштейна с ветрыками мельничными Полливуда.

Картина была утрачена. Долгое время думали, что она вообще не существовала. По мнению Ганса Рихтера русские были настолько бедны, что не могли купить киноленки и Тисса по просьбе Эйзенштейна снимал на пустую бобину. Другие считали, что фильм был снят, но японские участники конгресса забрали его на родину, где и показали в 1930 году.

7 сентября конгресс завершился. Русские продолжили путешествие, посетив Базель, Лозанну, Берн и Цюрих. Они нуждались в деньгах и поэтому все же сняли фильм об аборте, заказанный Векслером. «Frauenliebe — Frauenglück» («Женское горе — женское счастье») задумывался как научно-популярная картина с занимательным сюжетом, описывающая судьбу нескольких женщин. Жену безработного рабочего беременность доводит до отчаяния; продащица умирает от нежелательного аборта; состоятельная дама может позволить себе операцию в больнице. Они провели неделю в Цюрихе, снимая в местной синематографической студии и живя в доме Векслера, который сопровождал их и в поездках по достопримечательностям Швейцарии. Эйзенштейн твердо вознамерился посмотреть, как производят кесарево сечение, и группа получила специальное разрешение. Но в итоге сцену операции в фильме все равно пришлось делать постановочной.

Позднее Эйзенштейн отрицал, что поставил этот фильм, хотя рабочие фотографии на съемочной площадке говорят скорее о его участии. Авторство приписали Тиссу, а Эйзенштейн значился в титрах художественным руководителем. Швейцарский оператор Эмиль Берна позднее сообщил, что Эйзенштейн являлся каждое утро на съемки крупных планов. После чего проводил день за чтением на террасе отеля у озера.

10, 14, 16 и 17 сентября Эйзенштейн выступал в Цюрихе с лекциями. Это, конечно, не прошло незамеченным для швейцарских властей, которые 18 сентября выслали Эйзенштейна из страны. 19 сентября он снова был в Берлине.

Зять Альберта Эйнштейна Дмитрий Марьянов позаботился об Эйзенштейне и устроил ему встречи с разными знаменитостями. Эйзенштейн искал работу и заказы. Однажды утром он завтракал с Лунджем Пираццелло, которого как раз пригласили работать в «Faganois». Эйзенштейн мог только мечтать о такой удаче. Другим человеком, присутствовавшим на этой встрече, был близкий друг американского миллионера Отто Кана — коллекционера искусства, щедро поддерживавшего «Метрополитен Опера». Как мог бы помочь Эйзенштейну установить контакты с «Faganois», поскольку активно вкладывал средства в эту киностудию. Эйзенштейн возлагал большие надежды на знакомство с этими людьми.

С Пираццелло он обедал в итальянском ресторане, с племянником Рабиндраната Тагора — в индийском. Встречался в «Адлоне» с издателем Драйзера Горацием Линайтом, ел суши с японцами. Он стал заседающим «Романшес кафе», где собиралась берлинская богема — драматург-экспрессионист Эрнст Тиллер, художник-дадаист Георг Гросс, создатель эстетического театра Эрвин Пискатор, танцовщица Валеска Герг. Эйзенштейн с жадностью впитывал новые впечатления. Кеннет Макферсон, обаятельный англичанин, с 1927 года издававший на деньги своей жены киножурнал «Close Up», встретился с Эйзенштейном сразу после своего возвращения в Берлин. Эйзенштейн лакомился горячим шоколадом со сливками и поглотил гору эклеров. Они поболтали о теории кино, киноте Эйзенштейна и его будущих статьях для «Close Up». Макферсон намеревался сделать фильм, в котором соединились бы монтажные принципы Эйзенштейна и психоанализа. Он хотел, чтобы ведущие роли сыграли его любовница (и любовница его жены) мистесса Хильда Дуллит и Поль Робсон. Он как раз заказал молодому берлинскому архитектору Герману Генсельману спроектировать дом в Швейцарии, который мог бы также послужить съемочной площадкой. Макферсон взял Эйзенштейна к себе в дом и познакомил со своим психоаналитиком Хансом Заком, директором Берлинского психоаналитического института. Зак издавал журнал «Imago», консультировал Георга Вильгельма Пабста на съемках психоаналитического фильма «Секреты души» («Geheimnisse einer Seele», 1926) и писал статьи о психоанализе и кино для «Close Up». В одной из своих статей он анализировал «Потемкина».

В октябре Ханс Зак пригласил Эйзенштейна сделать доклад в Берлинском институте. Темой своего выступления Эйзенштейн

выбрал «выразительное движение», которое понимал как разрешение конфликта между влечением и подавляющей силой воли. Это движение он интерпретировал как своего рода фрейдистские символические действия.

Матерью института спроектировал сын Фрейда, архитектор. Работу института финансировал знаменитый Макс Эйтингтон, один из русских учеников Фрейда, сделавший большие деньги на торговле русской пушниной. Пытались, что эти деньги на самом деле идут к нему через брата Наума, агента ГПУ. Наума подозревали в организации нескольких террористических актов, совершённых за границей. Утверждали, что состоял за похищением бывшего генерала Белой Армии и за убийством Троцкого. Наум был любовником матери Рамена Меркадера, в 1940 году расстрелянного ледорубом череп Льва Троцкого. Встречался ли Эйзенштейн с этими людьми, когда был в Берлине, неясно до сих пор.

Эйзенштейн также посетил частную практику Занка на Мюнхен-штрассе. Они обсудили проблему смертной казни, поговорили об искусстве. Психоаналитик подарил Эйзенштейну экземпляр книги Шандора Ференци «Таласса: Опыт генитальности» (Thalassa, Versuch einer Genitaltheorie, 1924). Позднее Эйзенштейн называл её своей интересной книгой по психоанализу, которую ему доводилось читать.

На лекциях Эйзенштейна, судя по всему, присутствовал и психолог Курт Левин. Это было явным исключением, поскольку университетские ученые обычно выступали психоаналит. Официально две эти школы не контактировали, на имя Фрейда в Институте психологии было наложено табу. Однако Курт Левин был известен своим интересом к психоанализу, и тема лекции заинтересовала его. В тот период он разрабатывал с русскими ассистентками Елюжей Зейгарник и Тамарой Дембо собственную теорию инверсии. Позднее он назовет свой подход «теорией поля». Курт Левин увлекся кино и в своих исследованиях использовал кинокамеру. Он считал выражение аффектов, жесты и движения своих подопытных, главным образом детей. Он показал Эйзенштейну свои фильмы и пригласил его принять участие в их съемках, желая получить совет от специалиста. Александр Лурья, друживший с Левиным, уже рекомендовал ему Эйзенштейна в своем письме. Выступление Эйзенштейна произвело на Левина столь сильное впечатление, что он немедленно ему написал: «Я, конечно, много думал о вашей лекции. Вам следует знать, что Вашу теорию выразительности я

онинную работу, чем любую работу психолога по этой теме»⁴. Он предложил Эйзенштейну прочесть курс лекций в Берлинском Институте психологии. Познакомился Эйзенштейн и с директором института Вольфгангом Кёлером. Когда Дурин узнал об этом приглашении, то стал уговаривать Эйзенштейна его принять: для русского ученого это была нехарактерная честь. Но им не удалось найти времени для выступления.

Принадлежность Эйзенштейна в этих кругах осталась скрытой от широкой общественности. Пребывала она в неведении и относительно новых страстей, что овладели Эйзенштейном в тот период вместе с Валеской Герт и критиком «Film-Kurier» Хансом Фельдом. Эйзенштейн часто посещал берлинские кафе, где собирались гет. лесбиянки и трансквеститы. Компания заглядывала в знаменитый клуб «Эльдорадо», а также в другие, менее известные заведения подобного рода. К величайшему изумлению Фельда, Эйзенштейн приобрел несколько оккультных и порнографических книг. Он совсем не так представлял себе революционного художника! Валеска Герт, игравшая роль любовницы Эйзенштейна, была крайне разочарована его реакцией на пылкие знаки внимания с ее стороны, и заявила позже, что Эйзенштейн любил только Тиссу. «Отсутствие чужды в отношении женщин побудило тебя принять мою симпатию за что-то совершенно иное, — писала она в письме, — а именно, за искренность и интерес к тебе как мужчине. Так ты со мной и обратился. Твое прехватное мнение о моем отношении к тебе причинило мне боль и муку... Невероятный жлобизм, который ты проявил по отношению к тем, кого вынужден воспринимать как людей, более сходных с тобой, нежели другие, когда-нибудь тебя накажет. Внутри меня все начинает превращаться в лед»⁵.

Шенк прислал в Берлин письмо, где сообщал, что не может предложить Эйзенштейну контракт. Возможности «United Artists» были ограничены из-за биржевого краха, обвала рынка в сентябре 1929 года и ожесточенной конкуренции киномателов при переходе к звуковому кино. Русским нужно было искать другие варианты. Поиск выходов на кинопромышленность привел Эйзенштейна к Мизану Дубсону, работнику советского торгпредства,

⁴ РГАДЛФ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1908. Л. 1. См. также публикацию в сб.: *Freunde und Deutschland*, S. 92.

⁵ РГАДЛФ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 972. Л. 13–14. См. также: *Freunde und Deutschland*, S. 83.

интервью снимал картину «Отравляющий газ» на студии «Loose-Mine». Застой кинофирмой стоял Артур Лоса, сын покойного магната «Metro-Goldwyn-Mayer» Маркуса Лоса. Артур являлся также зятем президента компании «Paramount» Адольфа Цукера. В картине были заняты уехавшая в эмиграцию Бера Барановская и Валерий Инжинов, артоподписавший Эйзенштейну бюджетную и мастерскую Мейерхольда. Эйзенштейн отправился на съемочную площадку студии UFA, где поставил несколько сцен. Однако когда берлинская пресса сообщила о его участии в съемках, он это решительно опроверг.

В середине октября Эйзенштейн отправился в Бабельсберг на встречу с Джемсом фон Штернбергом, у которого был контракт с «Paramount» и который только что командировали в Германию для съемки звукового фильма «Голубой ангел». Эйзенштейн подарил ему книгу Малевича, вышедшую в серии Баухауса. В ответ Штернберг показал несколько отрывков из своего нового фильма. За ужином Эйзенштейн внимательно следил за двумя великими актерами — Энгелем Яннисом и Джорджем Банкрофтом — и старался затмить их обоих. Поскольку Эйзенштейн уже успел получить ряд предложений от рекламных агентств, он в порыве импровизации предложил звездам сняться у него в рекламе пива. Дальше застольной шутки эти планы не пошли.

Лиза Мизельсон, в свою очередь, тоже писала Эйзенштейну, но он ее избегал и ответил только на четвертое письмо. Он чувствовал, что за ним следят. Подозрения оказались обоснованными. Встретившись со своим другом Фридрихом Эрмлером, Эйзенштейн узнал, что в Москве кое-кто ведомо о том, что поездка затягивается, а желаемых результатов все еще не видно.

Эйзенштейн продолжал искать заказы и заработки. Небольшую сумму он получал за статьи, опубликованные в «Слове Ура», кое-что подзаработал на лекциях и выступлениях. Московская копия «Старого и нового» помогла ему добиться этих приглашений. 18 октября он поехал в Гамбург прочитать лекцию и дать свое первое интервью на радио. За выступлением в Гамбурге последовали приглашения в Голландию и Бельгию. По пути в Брюссель Эйзенштейн сделал остановку в Кельне, чтобы осмотреть собор.

В ноябре Эйзенштейн отправился в Лондон. Алаор Монтего сдержал свое, данное в Ла Саграсе обещание и сделал приглашение. Эйзенштейн должен был присутствовать на премьере «Питомки» и выступить с лекциями в Кинематографическом обществе.

Его сопровождал Ганс Рикстер. Грэнн и Тиксо остались в Германии. Монтегю свез для прибывших номера в роскошном отеле «West End», но ни у Рикстера, ни у Эйзенштейна не было ни пенса на чужбине, так что им пришлось переехать в гостиницу «Линкольн Хилл» рядом с Рассел-сквер. Лекции были не единственным поводом для поездки. Майзель, который жил теперь в Лондоне, хотел написать музыку к «Старому и новому» и вел переговоры с «British International Pictures». В Лондоне Эйзенштейн впервые услышал музыку Майзеля. Композитор сам стоял за дирижерским пультом, однако Эйзенштейн остался недоволен исполнением: в центре внимания оказался Майзель, все сказы доставались ему. Эйзенштейн в раздражении заявил, что Майзель неправильно понял ритм и перекрыл фильм своими мелодиями. Вдобавок кончилась мелодия, и композитор замедлял фильм, чтобы подогнать его под свою музыку. Эта последняя вольность в обращении с ритмом больше всего раздражала Эйзенштейна. Переговоры о музыке к его новой картине закончились ничем.

Неделю спустя, 18 ноября, Эйзенштейн встретился с Бернардом Шоу и выразил ему свое восхищение пьесой «Шоколадный солдатик». Шоу сразу же дал Эйзенштейну разрешение сделать по пьесе фильм, но денег на постановку предложить не мог. На следующий день Эйзенштейн начал цикл своих лекций в Кинематографическом обществе. Среди публики было множество молодых людей, ставших позднее видными английскими кинорежиссерами: Бозил Райт (который записывал за Эйзенштейном каждое слово), Джон Грарсон, Антона Дикант. В число слушателей входили Айвор Монтегю, Торольд Дикинсон, Герберт Маршалл и Джейкоб Айзекс. Эйзенштейн говорил об нероспехах и театре Кабуки, Дарвине и Тулуз-Лотреке, Арсене Люкене и Джеймсе Джойсе. В Лондоне он посетил все музеи. Больше всего его заинтересовали рукописи и рисунки Леонардо да Винчи.

28 ноября Эйзенштейн выехал из Лондона в Париж, где на следующий день встретился с Джеймсом Джойсом. К тому времени писатель почти ослеп, но все равно попросил Эйзенштейна показать свой фильм. Они говорили о внутреннем мировоззрении и о том, как можно снять «Улисса». Джойс считал, что сделать это могут только два режиссера: Эйзенштейн и Рутман.

В Париже Эйзенштейна ждали Александров и Тиксо. Они даже смогли позволить себе остановиться в гостинице — им как раз заплатили за доработку «Женского гора — женского счастья».

Монтировать документ предполагалось в Париже. Хотя Эйзенштейн и не признавал своего участия в фильме в качестве режиссера, он никогда не отрицал, что приложил руку к его монтажу.

В странах по городу Эйзенштейна сопровождали Леон Муссиак и милостой критик Жан Митри. Русский режиссер произвел на них угрюмое, мрачное впечатление. Вероятно, видимость была обманчива. Сам-то Эйзенштейн полагал, что город превратил его в светского льва; он писал, что парижские салоны подняли шуму вокруг него. Его фотографировали модные фотографы, такие как Ман Рэй и Андре Кертеш. Жермена Круль и оператор Бунюэль Эли Лотар также получили разрешение сделать его фотопортреты. Ман Рэй зарабатывал фотографией великосветских дам, которых принимал у себя в ателье. Кертешу же позволялось запечатлевать дам на их виллах. Эйзенштейн спросил Кертеша взять его с собой под видом помощника, так как у него тремпсы. Он хотел наблюдать за великосветскими дамами, «вынутыми из позы».

Параллельно Эйзенштейн продолжал поиски необычных персонажей и знаменитостей. Он был всеядным и жадным гурманом, у которого не оставалось времени ни на дневник, ни на письма. Пере и матери он посылал открытки. Его расписание было расписан по часам; каждый день Эйзенштейна ждали какая-нибудь новая знаменитость.

3 декабря он вернулся в Лондон. Ганс Рихтер снимал со студентами упражнение «Everyday», проект, который он завершит только в 1968 году. Эйзенштейн сыграл роль английского полицейского, исполнив перед камерой эксцентричный танец. Он съездил с Рихтером в Кембридж, где выступил с докладом о психологии искусства. Там он обедал с русским физиком Петром Капицей и его английскими коллегами. Покой, царивший в Кембридже, произвел на Эйзенштейна настолько сильное впечатление, что он готов был бросить кино и остаться здесь, о чем и поведал Рихтеру. Хотя Эйзенштейну был только тридцать один год, он легко мог представить себе, как он проводит остаток жизни в университете, в библиотеке, зарывшись в древние книги.

20 декабря Эйзенштейн вернулся в Париж, где и оставался до начала мая с редкими перерывами на поездки (лекции в Голландии и Берлине). Он исколесил чуть ли не всю Францию на стареньком «Хотchkиссе» 1959 года, который приобрел за смешную сумму.

Он лихорадочно искал работу, но кинопромышленность Франции и Германии была скупа на предложения. Небольшие фирмы предлагали снимать рекламные ролики — западноевропейскую разновидность сощезаза, хорошо знакомого Эйзенштейну на родине. В письме Аташевой он описывает «каскад фантастических, подзудительных, заманчивых, а иногда и очень солидных предложений». Компания «Nestlé» хотела сделать рекламу стуженного молока и соблазнила Эйзенштейна туром по пяти континентам. Никакой другой режиссер, по словам представителя компании, не мог изобразить молоко в столь незабываемой манере. Имелась в виду сцена с молочным сепаратором в «Старом и новом». Другая компания пыталась уговорить его сделать фильм к столетию независимости Бельгии. Французская фирма просила экранизировать биографию английского нефтяного магната и торговца оружием Говилла Захарова. Последнее предложение соблазнило Эйзенштейна. Он хотел «соединить фигуру Захарова, чья биография вышла в Соединенных Штатах под названием «Таинственный европеец», со шведским спичечным королем Иваном Крюггеном и банкиром Ллевенштайном, который выбросился из иллюминатора аэроплана после биржевого краха в Черную пятницу. Составной персонаж должен был стать «человеком мрака». Он даже назвал название для этих трагических героев Великой депрессии: «Сумерки богов». Эйзенштейн обсуждал экранизацию романа Золя с кинофирмой «Gaumont», которая была заинтересована в киноверсии книги Альбера Лондра «Путь в Буэнос-Айрес», но эти переговоры провалились. Из Берлина пришло предложение снять историю Эльдорато по роману Стефана Цвейга. Венесуэльцы предлагали сделать картину о Симоне де Бовуаре в Южной Америке — 21 марта 1930 года «Marcus Sorey» выслала Эйзенштейну этот сценарий. Сын Троцкого Лев Седов встретился с Эйзенштейном в Париже и убеждал его принять предложение в обмен на гражданство, возможность стать свободным. Федор Шалапин, не испытывавший к большевикам теплых чувств и покинувший Россию в 1921 году, хотел сыграть Дон Кихота и даже предложил Эйзенштейну лично финансировать проект, но у него не оказалось достаточно денег. Знаменитая *«Воспе»*

¹ Кинореволюция. 1937/38. № 36/37. С. 121.

² Первостепенное значение слова — «рассказчика»: в период между мировыми войнами часто использовалась как синоним «наблюдателя», что в данном случае и имеется в виду. — Прямой ред.

Иветт Жильбер мечтала о роли Екатерины Великой в постановке Эйзенштейна, но у нее тоже не было денег. Монтегю передал Эйзенштейну, что киноотдел Британской торговой палаты хочет заказать ему фильм об Африке. Эйзенштейн отказался, посчитав, что проект этот с колониальным духом.

Средства Эйзенштейна таяли, а переговоры с Соединенными Штатами затягивались. Александров тем временем познакомился с торговцем жемчугом и акционером Гомона Леонардом Розенталем, выходцем из России. Его подруга Мара Якубович была русской эмигранткой, мечтавшей о славе кинозвезды. Ради нее Розенталь готов был профинансировать короткометражный звуковой фильм «Сентиментальный романс». Фильм был предельно прост: Мара, названная в титрах Гри, поет романс за белым роялем на-строение, создаваемое музыкой, реализуется в ассоциативных пейзажных картинах. Эйзенштейну представилась первая возможность поэкспериментировать со звуковым кино, и он предан работе. Свою работу над озвучиванием он описал в письме Пеле Аташевой. Он хотел, чтобы она перенесла его идеи и опубликовала их в виде статьи: «Звук будет вмонтироваться в зрительно-монтажную композицию прямо "на столе" [...] Идея такого звукомонтажа раньше считалась неприменимой кинопрактиками за границей. "Сентиментальным романсом" удалось до некоторой степени осуществить наши мысли в этой области. Были сделаны следующие основные вещи в "игре со звуком": вписывание или врисовывание звука, ускорение и замедление, обратный ход звука, специальная ретулировка, съемка на засвеченной пленке — все это дает замечательные эффекты. [...] То, что нами сделано по искажению звука и по созданию новых, не существовавших до сего времени звуков, по монтажу получилось хорошо и необычайно сильного физиологического воздействия. Очевидно поэтому наш маленький эксперимент — фильма "Романс" — вызвал такую бурю.

Там, где не хватало снятых звуков, мы подрисовывали, ретушировали прямо на пленке — и получалось то, что надо. Некоторые куски просто подрисовывали на пленке рейфелером — взрыв, гром и т. д.»⁴.

⁴ Цит. по: Развитие звукового образа. Художественные проблемы звукописи в зрелищных искусствах и на радио / под ред. Е. Авербах. М.: Искусство, 1983. С. 190–191.

В Берлине «Сентиментальный романс» был показан в одной программе с «Броненосцем "Потемкин"» и получил один негативный отзыв. Во Франции и Англии фильм принял не лучше. Эйзенштейн отрицал свое участие в зарубежных постановках, этот фильм не стал исключением. Ганс Рихтер опроверг слух об авторстве Эйзенштейна через прессу. Это заявление было хорошо спланировано: Эйзенштейн не хотел разменивать свою славу по мелочам.

В начале 1930 года Эйзенштейна ввели в мир парижской богемы. Он познакомился с Сильвией Бич — первой издательницей Джеймса Джойса и владелицей книжного магазинчика «Shakespeare & Co», встретился с художником-кубистом Фернаном Леже, вдохновленным в этот период промышленными технологиями, поэтом-сurreалистом Робером Дессюсом, который начал писать сценарии, и Жаком Кокто, в то время работавшим над своим первым фильмом «Кровь поэта» («La Sang d'un Poète», 1930). Кокто подарил Эйзенштейну экземпляр своего романа «Ужасные дети» («Les enfants terribles», 1929) с надписью: «Тому, кто потряс меня, показав то, до чего я только дотронулся пальцами слепца. Эйзенштейну — его друг Жак Кокто». Художник-футурист Энрико Прампонини, с которым Эйзенштейн встретился в Ла Сарраке, представил его Маринетти. Обрюзгший Маринетти, первый футурист, ставший историческим приверженцем итальянских фашистов, подарил Эйзенштейну свой новенький сборник, написав ему: «Большому футуристическому таланту». Познакомился Эйзенштейн и с аконтом Шарлем де Ноай, женатым на родственнице маркиза де Сада. Ноай только что профинансировал фильм «Золотой век» Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали. Надежды Эйзенштейна на то, что Ноай поддержит его проекты, оказались, однако, тщетными.

В то время Эйзенштейн жил на бульваре Монпарнас в «американской» гостинице (Hotel des Etats-Unis). Леже свел его к любовнице Мэн Рай, моделью Кики. Мэн Рай обессмертила ее в образе женщины со свиной-выползелью. Кики была завсегдатаем кафе «La Dome» и «La Coupole». Она подарил Эйзенштейну экземпляр своих мемуаров с двусмысленной надписью: «Я тоже люблю большие корабли и морских» — и нарисовала его портрет, который 20 декабря 1930 года опубликовал журнал «Pour Vous».

¹ Нине — одна из кровавых сетей.

В Берлине Эйзенштейн не пропускал ни одного значимого заседания. В Париже он часто заходил в католические книжные магазины, коллекционировал религиозные сувениры и посетил множество соборов и мест паломничества: Шартр, Реймс, Амьен, Ланс, Домреми, Лурд. «Меня интересуют места религиозного экстаза», — сказал он Муссинаву, который часто сопровождал его в этих поездках.

В Париже Эйзенштейн встретился с вице-президентом Французского психоаналитического общества, доктором Рене Алленди, личным психоаналитиком Аiane Нин, Гюри Миллера, Антонио Арто и приятелем Ганса Зекса. Алленди переводил книги и статьи с русского под псевдонимом «souleba» («судьба») и писал о под-сознании, снах, видениях и ранних формах мышления для журнала «L'Esprit Nouveau», который издавал вместе с Амадеем Озанфаном и Ле Корбюзье. В 1927 году он опубликовал эссе о психоаналитической наполненности изображения в журнале «L'Art Spectaculaire». Он работал над книгой «Капитализм и сексуальность» («Capitalisme et sexualité», 1931), которая впечатлила Жоржа Батая. Все эти темы одновременно занимали и Эйзенштейна. С Алленди они обсуждали французский мистицизм и различные проявления экстаза, включая искусство. Эйзенштейн считал, что искусство представляет собой переходную стадию, необходимую только до тех пор, пока социальное тело не достигло своего биологического рая. Магнусу Хиршфельду он писал, что искусство — это «биологическая необходимость».

В начале января 1930 года Эйзенштейн некоторое время про-вел в Голландии. На летнем поле в Роттердаме его с энтузиазмом приветствовали десятки корреспондентов — они перепутали его с Эйзенштейном. Он побывал в Музее Van Guga в Амстердаме и прочитал две лекции. Съездил он и в Закамм посмотреть дом Петра Первого. 20 января Эйзенштейн вылетел обратно в Берлин и через два дня посетил институт Магнуса Хиршфельда — первого в Гер-мании публичного защитника гомосексуализма. Самого Хирш-фельда Эйзенштейн не застал, зато был введен его ассистентом в дискуссию о свободе гомосексуальности и проблеме бисексуаль-ности Гегеля. Эйзенштейн все еще сомневался, является ли его собственное сексуальное поведение «нормальным».

Следующий день — день своего 32-летия — Эйзенштейн про-вел, бегая с одной встречи на другую. В 11 утра он познакомился с Гансом Фельдом; в 14.30 встретился с Батаием, чтобы поговорить

«титрах» для своей картины и деревню; в 15.30 пообедал с Альфредом Керром, Монтего и Толлером; в 18.30 он встретился с Рихтером; в 20.30 — с Астой Нильсен, кинозвездой, чья мальчишеская красота и трагический талант пленили европейских зрителей. Теперь она жила с русским эмигрантом и актером Григорием Хмарой. Три дня спустя Эйзенштейн пил чай с человеком, за которого его принимали амстердамские репортеры. Встречу с Альбертом Эйзенштейном устроил Марьянов. 29 января Эйзенштейн отправился в Брюссель читать лекцию, после чего вернулся в Париж.

17 февраля Рене Алленди организовал показ «Старого и нового» в Сорбонне, где он возглавлял группу философских и научных исследований (сегодня его интересы назывались бы «междисциплинарными»). Посмотреть картину собралось две тысячи людей, но вмешалась полиция и запретила показ. Свое вступительное слово Эйзенштейн превратил в полноценную лекцию об интеллектуальном кино. После его речи последовала дискуссия о различиях между капиталистическим и социалистическим кинопроизводством, между массовым кино и кино «по Эйзенштейну». Говорил Эйзенштейн и о своем намерении экранизировать «Капитал». Его французский состоял из забавной смеси высокого стиля и арго, что вызвало в аудитории живой отклик. Закончился вечер в кабачке «Пьяный корабль». На следующее утро Эйзенштейна разбудила полиция. Мероприятие обернулось политическим скандалом, который имел отношение не столько к выступлению Эйзенштейна в Сорбонне, сколько к советской контрразведке. 26 января агенты ГПУ позитили в Париже телеграфа Александра Кутепова, возглавлявшего в изгнании «Русский общевосточный союз» (РОВС). Полиция вызвала шумную кампанию протеста в дипломатических и политических кругах. Направлен он был против советского посольства, но коснулся всех советских граждан, проживавших во Франции. К ним отнеслись как потенциальным ГПУ. Работник советского посольства Георгий Березовский, только что сбежавший при сенсационных обстоятельствах из охраняемого посольства и попросивший политического убежища, раскрыл все-какие закулисные стороны операции. На фоне этих событий истекла анкета Эйзенштейна, запрос о ее продлении был отклонен. Теперь Эйзенштейну и его товарищам угрожала высылка из страны. Полиция провела обыск в их гостиничном номере; Эйзенштейна доставили в отделение полиции и допрашивали.

Как только его отпустили, Эйзенштейн обогатил весь Париж — от одной знаменитости к другой. Все обещали задействовать свои связи, чтобы уладить проблему. Угроза была серьезной, она могла перечеркнуть все надежды Эйзенштейна на Голливуд. Влиятельные романисты Андре Мальро, Колетт, Жан Кокто и кинорежиссер Жан Пюэльве, сын бывшего военного министра, пытались помочь ему, по крайней мере, подбодрить Эйзенштейна. Кокто дал ему бесплатные билеты на свою пьесу «Человеческий голос», премьера которой только что (14 января) состоялась в Комеди Франсез. Эйзенштейн взял с собой на спектакль Поля Элюара, который учинил в театре скандал, чем вселил в Эйзенштейна чувство гордости, что он участвовал в настоящей сюрреалистской акции. Абель Ганс, которого Эйзенштейн посетил на следующий день на съемочной площадке «Конца мира», обещал переговорить о визе с двумя министрами. Колетт встретила с секретарем министра иностранных дел. 25 марта премьер-министр получил петицию, подписанную видными художниками и интеллигентами. Кокто обратился к актрисе Марс Марке, которую все считали любовницей премьер-министра Тарды. 1 апреля виза была продлена еще на четыре недели, до 26 апреля. Советская пресса раздула эту историю, трактуя продление визы как победу демократии во Франции. В газете «Известия» была напечатана карикатура Бориса Ефимова, изображающая режиссера, на которого направлены атаки и пистолеты французской полиции.

Дабы прийти в себя после стресса, Эйзенштейн отправился с Муслимаками на юг — в их дом на Лазурном берегу. Оттуда они совершили короткие поездки в Сан-Тропе и Канны. Европейская богема и советский революционный художник — как они ужизнились? Эйзенштейн вел аскетический образ жизни, но он знал толк и в роскоши. И все же его удивила жизнь европейских левых — мелкобуржуазная квартира Толлера в Берлине, роскошная обстановка Пискарева. По части буржуазности французы превосходили немцев: Поль Вайль-Кутюрье владел островом на Лазурном берегу; у Анри Барбюса была вилла в Каннах; в приемных кабинетах врачей висели коллекции импрессионистов, вполне сопоставимые с музейными, а то и лучше. Французские поклонники баловали Эйзенштейна: они возили его в своих шикарных машинах, приемный сын Колетт прокатил его по Парижу в «Бугатти». С английского жаргона его перетаживали в первуюклассную гоночную «Испано-Сиву» и приглашали на ужины с омаром, хотя и не мешали

одновременно видеть жизнь тех, кто занимал далеко не высшую ступень в социальном иерархии. Это была эзотика. Эйзенштейн танцевал в портных барах Марселя и ходил на похороны мясника, жившего в квартале красных фонарей.

Вскоре новая снова истекла. Ни одна из надежд Эйзенштейна не сбылась. Как раз в тот момент, когда он уже начал прощаться с мыслью о заграничном фильме, на Лазурном берегу его застал телефонный звонок из Парижа. Джесси Ласки, управляющий делами «Рагэмоинт», приглашал его в Голливуд. Эйзенштейн помчался в Париж, откуда Ласки и звонил. В поездке привык читать роман Блэза Сандраза «Золото»: Ласки уже проецировал список из двадцати названий в качестве возможных тем для картины. В него вошли «Жерминаль» Золя, «Восстание ангелов» Анатоля Франка, «Манзаттен» Дос Пассоса, «R.U.R.» Карела Чапска, «Туннель» Бернарда Келлермана, биография Аль Капоне и борьба за отмену рабства Джона Брауна. В своих воспоминаниях Эйзенштейн написал, что ему предложили также историю про индейца, замученного миссионерами. Сам он предложил роман Вики Баум «Гранд-отель», «Войну миров» Герберта Уэлса, «Ученника дьявола» Шну и дело Дрейфуса. Своему американскому приятелю Джо Фримену он сказал, что хочет снять историю о крахе на Уолл-стрит, однако с боссами «Рагэмоинт» поделиться этими планами явно не спешил. Чтобы вести переговоры с Ласки, Эйзенштейну нужно было получить разрешение от Союзкино. Как только Москва дала зеленый свет, был подписан контракт с «Рагэмоинт». Это произошло 30 апреля в роскошном парижском отеле «Горж V». Контракт был подготовлен в Нью-Йорке и гарантировал Эйзенштейну полную свободу в выборе темы. Документ оговаривал, что шесть месяцев он проведет в Соединенных Штатах, шесть — в Советском Союзе и таким образом сможет делать картины в обеих странах. Если картина в США не будет начата в течение трех месяцев, контракт будет расторгнут. В подготовительный период Эйзенштейн будет получать 500 долларов в неделю плюс 400 долларов его ассистентам. Как только он приступит к съемкам, сумма увеличится до 3 тысяч долларов в неделю.

В интервью парижскому журналисту Эйзенштейн оценил ситуацию положительно: «Я очень рад, что смогу использовать великую организацию и технические достижения, доступные таким же киноработникам. Цукор — энергичный и очень умный человек, он хорошо разбирается в европейской кинопромыш-

денности. Его богатые знания об искусстве кино меня весьма удивили»¹⁰.

В начале мая на гастроли в Париж приехала Валеска Герт. Эйзенштейн пошел с ней на танцы в клуб «Magic City», где собирались все гомосексуалисты и транжеститы города. Отыралась там и особа из высшего общества. Затем большой компанией отправились на «бал мюзет» в кабак на Рю-де-Ланс, где мужчины танцевали, не снимая пальто. «Ночью, когда я уже легла в постель, в номер ко мне зашел Эйзенштейн. Он обнюхал мою одежду, потрогал чулки, трусики — все, что валялось вокруг; после чего забежал из номера. Возможно, он ждал, что я его изжилую, но мне и в голову не могла прийти подобная мысль»¹¹.

На следующий день, 6 мая 1930 года, Эйзенштейн и Тиссе поднялись на борт парохода «Европа». Их сопровождал Ласки. Александров остался в Париже доработать «Сентиментальный романс». Мысленно отсчитывался на восемь месяцев, проведенных в Париже (вместо трех, разрешенных Совкино, — блеф чистой воды). Эйзенштейн признавался, что четыре дня на «Европе» были как сон.

Неуверенность в завтрашнем дне, неудачи, разочарования и необходимость начинать все с нуля, бесконечные поиски денег — все это кончилось. В Париже они делили крошотные номера, спали на жестких кроватях и жили на деньги, которые кланчили у владельцев гостиницы от 100 до 250 франков за раз. Здесь, на «Европе», были роскошные кровати повышенной мягкости, пять баров, зал для светских мероприятий на 800 человек, обеды в строгих вечерних костюмах, танцевальный зал, казино, бассейн. После чувства безнадежности, которое внушали пустые обещания Шенка и неопределенность Форбенкса, контракт с «Régiment» был «готововружительным туде на мажорной ноте». Всего лишь месяцем ранее Форбенкс советовал Эйзенштейну не приезжать в Гилливуд, но, прослышав о переговорах с Ласки, немедленно послал собственное предложение. Контракт был победой. Эйзенштейн знал, что, «для того чтобы осуществить идею, необходима материальная "база"». Ласки якобы сказал ему: «И не рядовую же нам с вами

¹⁰ Eisenstein freut sich // Film-Kurier, 30. April, 1930, № 103. Дарт, изд. Seeleboef W. (ed.) Sergei M. Eisenstein: Materialien zu Leben und Werk, München, 1975, S. 109.

¹¹ Gert V. Op. cit. S. 59.

ставить картину». Эйзенштейн писал домой в Москву: «Опять же ощущаю себя совсем "маленьким" — ведь вступаешь снова в жизнь. Опять начинаешь. Положение — как перед "Потемкиным". Назад — никуда (так было и тогда). Не знаю, но думаю, что вытнуги. Слишком много нервов и крови стоила эта возможность»¹⁴. По пути через Атлантику Ласка давал Эйзенштейну уроки американских обычаев и хороших манер. В остальное время Эйзенштейн читал недавно опубликованный роман Д.Г. Лоуренса «Любимник леди Чаттерлей».

¹⁴ Киноведческие записки. 1997/98. № 36/37. С. 222–223.

1930

Америка

12 мая партнеры прибыли в Нью-Йорк. Сначала они остановились в отеле «Астор» на Таймс-сквер, потом переехали в «Савой Плаза» на Пятой авеню. Эйзенштейн послал матери и Пете из отелей открытки, обведя кружком окно своего номера в «Савойе» на восемнадцатом этаже. Пете получила также открытку с небоскребом «Ragtime» в Нью-Йорке. На обороте Эйзенштейн гордо вывел: «Место моей службы»¹.

«Ragtime» приспособился к звуковому кино раньше других крупных студий. Начиная с мая 1929 года, киностудия производила только звуковые фильмы, что увеличило ее доходы в семь раз. Адольф Цукер, живший в нью-йоркском отеле «Плаза», отправил Ласки в Европу, чтобы тот заполучил знаменитого певца Мориса Шевалье. Контракты с «Ragtime» подписали и другие европейцы — Эрнст Любич, Джозеф фон Штернберг и Марлен Дитрих. Следующей возжеленной целью был Эйзенштейн. Ему оказали королевский прием и обращались не хуже, чем с Любичем или Штернбергом. В отеле он жил по соседству с Любичем. Эйзенштейн признавался, что испытал странное чувство, когда увидел великого коллегу «во плоти».

17 мая Эйзенштейн выступал с речью на ежегодном собрании прокатчиков «Ragtime» в Атлантик-Сити. Его переполняли впечатления от встреч. Пете он писал: «I am enjoying myself like a big kid here. [Я развлекаюсь здесь как ребенок]». «Сон приходит». [...] Ну а город — совершенно сумасшедший. Я уже влюбился в него по уши. Skyscrapers'ы [небоскребы] оборачиваются что такое! Я, ка-

¹ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. кр. 1743. Л. 7.

жесты, пишу восторженно о каждом новом городе, но это действительно крошечное...»¹

Киностудия развернула рекламную кампанию, в которую во-
дрили пресс-конференции, фотосессии и званые обеды. Эйзенштейн
должен был присутствовать на великосветских рютах, отчеты о
которых регулярно появлялись в колонках газетных светел. Каж-
дое выступление стоило ему нервов. Он не успевал толком поесть,
так как должен был развлекать публику даже между мороженым
и кофе. В соответствии с правилами, установленными Ласки, он не
мог вести себя легкомысленно или как «большевик». Его мороже-
ное превращалось в жижу, кофе остывал, но Эйзенштейн был не-
изменно предупредителен и очарователен. Фотографии в газетах
нагляды: хорошо одетого, современного делового человека: тем-
ный костюм, сорочка со свободным воротничком, полосатый
галстук, ненамный платок в наружном кармане. Эйзенштейн по-
зировал со знаменитой кинозвездой — собакой Рин Тин Тин (эф-
фектное фото для прессы) — и шутил, что прожорет на ней реф-
лексы Павлова. Газетчиками его шутки воспринимались на ура: он
писал матери, что пресса отзывается о нем превосходно. В осталь-
ном же время проходило «чуждо». Пера получала по почте ко-
микисы, изображавшие его жизнь: пороенок на канникулах.

В прессе появлялись проницательные намеки на «новоприбывше-
го местню», и Эйзенштейн едва не попался на удочку: в 1926 году
спорохотливою связался Рудольфо Валентино, кинозвезда, кото-
рую в России считали воплощением кутча. «Мне передали, — пи-
сал Эйзенштейн Пера, — что последней картиной, виденной им
перед смертью, был — "Потемкин"»².

24 мая Эйзенштейн и Тиссе отправились в Бостон. Их при-
гласил профессор Гарварда Генри Дана, с которым Эйзенштейн
встречался в Москве. Дана был потомком Генри Лонгфелло и по-
селения Эйзенштейна в доме поэта, построенном в XVIII веке, — ре-
зиденции Джорджа Вашингтона во времена Американской рево-
люции. Эйзенштейн спал в той же кровати, что господа Гувер, жена
президента, гостившая здесь до него. В Гарварде Эйзенштейн про-
читал лекцию на факультете изобразительных искусств. 26 мая он
вернулся в Нью-Йорк, чтобы в Колумбийском университете

¹ Там же, Л. 5.

² РГАЭИ.Ф. 1923. Оп. 1. Ед. ар. 1438. Л. 30.

провести семинар с Джоном Дьюи. Среди слушателей был Джей Лейда, будущий ученик Эйзенштейна.

Эйзенштейн по-прежнему ждал Грину, который никак не мог закончить «Сентиментальный роман». Грин послал в Нью-Йорк телеграмму, где сообщал, что продюсер настаивает на указании в титрах имени Эйзенштейна как режиссера фильма. Тот согласился.

Тем временем его пригласил к себе домой Отто Кан. Эйзенштейн никогда не видел такого богатства. Дом был построен наподобие итальянского палаццо. В столовой висели четыре картины Гейнсборо; над камином в гостиной — Рембрандт. Хозяйка заметила, что «только широй шпатель так тонко написать лицо»⁴. В Америке Эйзенштейн часто сталкивался со странной смесью анти- и филосемитизма. Многие бизнес-инженеры были евреями, а некоторые даже ортодоксальными иудеями. Некоторые происходили из Российской империи, как, например, Луис Б. Майер, Сэм Кашман, Джозеф М. Шенк, Самуэль Голдин и родители братьев Уорнер. «Вообще-то я никогда не был антисемитом, — писал Эйзенштейн Перу, — но здесь, кажется, стану. Охота с их стороны невозможна на мою. Вчера (благо меня не было) Тиссо принимал старика в белой бороде и лапсердаке, желавшего узнать, не его ли племянник. Какая-то Mrs. Eisenstein уже пытается get in touch [связаться] со мной. Каким-то скрипачом приходят занимать по 2 доллара, ибо нечего есть, а скрипку заложить невозможно»⁵.

Наконец, 5 июля в Америку прибыл Александр, и друзья отправились в Голливуд. Путешествие вышло долгим и полным сюрпризов. Сначала они на поезде добрались до Чикаго, где их радушно приняло Общество культурных связей между СССР и Америкой. Эйзенштейн познакомился молоденькой Агнессе Жак, исполнительному секретарю Общества, что ему, как русскому, всё хотело показать небоскребы и бродни. А он бы с большим удовольствием потанцевал где-нибудь на пирсе, цвелом поел бы шоколада и сахарной ваты. В Чикаго он решил не ходить в шикарные рестораны и без провожатых отправился открывать американские закусочные. Брат Агнессы, врач, познакомил Эйзенштейна с психологом Джоном Ландау, который сводил его в предместье Чикаго посмотреть на дом клана Аль Капоне. Возможно, именно

⁴ Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 1. С. 39.

⁵ Киноведческие записки. 1997/1998. № 36/37. С. 126.

Ландеско устроил Эйзенштейну лекцию в Институте криминологии при Чикагском университете.

Эйзенштейн обнаружил, что Америка — страна не только небоскребов и железных дорог, но и суровых патриархальных устоев. В отличие от других русских, побывавших в Америке до него — Горького, Есенина, Маяковского. — Эйзенштейна не беспокоила «некультурность» американской цивилизации. Его, несомненно, заинтриговала местная смесь традиции и современности, реализма и предрассудков, контраст между сохранением пережитков Европы и гигантским скачком в будущее. Венчало это сочетание техническое совершенство, которое проникло повсюду, от вострых дверных ручек и холодильников до киноаппаратуры. Теперь у Эйзенштейна появилось время на письма: каждое выдавало его возбуждение. 16 июня 1930 года, после десятидневного путешествия по Великой равнине и Нью-Мексико они прибыли в Лос-Анджелес. Это был Голливуд!

Отношения внутри троицы к этому моменту стали предельно натянутыми. Все латентные конфликты, которые копились в Европе, вспыхнули в полную силу. Александров и Тихо не говорили на иностранных языках. Эйзенштейн служил им мостом в общении, но весь мир интересовался исключительно им одним. Только его имя появлялось на афишах; газеты печатали только его фотографии. Даже в контракте значилось имя одного Эйзенштейна. Он платил ассистентам из своей зарплаты, что воспринималось ими как оскорбление. Им казалось, что их держат за мальчиков на побегушках или прислугу, бессловесную свиту короля. Александров давал выход своим обидам; Тихо отмалчивался. Эйзенштейн обратился к Пера и матери за советом. Пера ответила, что ему всегда нравилось быть в окружении «негров»⁴, а Юлия Ивановна написала Грине утешающее письмо.

Эйзенштейн и его ассистенты прибыли в США вскоре после краха фондовой биржи. Страну захлестнул экономический кризис, начались серьезные социальные волнения. Президентом был Герберт Гувер, при котором свирепствовал сухой закон. Однако

⁴ 3 января 1930 Пера Атанасова писала Эйзенштейну в Париж: «Я понимаю, что Вам всегда занимался утешением отсталостей с людьми. Да, для Вас это является весьма неорганической [...] Как складывается Ваша семейная жизнь с Гриной, как он себя чувствует — все как фантом?» (РГАБН, Ф. 1923. Оп.1. Ед.хр. 1621. Л. 38 об. — 40).

Голливуд, казалось, состоит из одних палм, газетчиков, звезд и их агентов. Айвор Монтегю был уже на месте. Он приехал в Голливуд в качестве сценариста в начале 1930 года. Он долго убеждал «Рапанки» нанять Эйзенштейна и теперь был назначен на должность его помощника. Им предстояло вместе написать английский киносценарий.

Они поселились в доме, который свали у корреспондента Проктора (Тода) Кука. Дом располагался в Биверли-Хиллз по адресу: Каньон Колдуотер, Ридерст-драйв, 9481. Место подыскал Монтегю: это был добротный, комфортабельный белоснежный вилл в испанском стиле на склоне холма. Монтегю в своих воспоминаниях пишет, что денег было в обрез, что его жена Хелл получала от Эйзенштейна только 100 долларов за ведение домашнего хозяйства, но это выглядело малозерцательн. 900 долларов, которые получал Эйзенштейн в неделю, должны были обеспечивать вполне комфортабельную жизнь. Съемщики смогли даже жить по-аристократично Тода, колоритную даму афро-индийско-ирландского происхождения.

Перемена образа жизни — после тринадцати аскетических лет на родине и в дешевых европейских гостиницах — должна была напомнить Эйзенштейну его детские годы, когда он более основательно был знаком с комфортом, даже с роскошью. В те времена добротные вещи и хорошая еда были еще нормой, а не исключением. Эйзенштейн вновь мог позволить себе покупать книги. Купили они и подержанный автомобиль. Монтегю охарактеризовал его как самую убогую модель, на которой когда-либо ездил великий голливудский режиссер. За рулем обычно сидел Тисс.

Пока трое друзей находились за границей, их семьи получали финансовую поддержку: сначала от Межрабпума, затем от Совкина. Распоряжалась деньгами Пера. В ее обязанности входило выдавать матери Эйзенштейна 100 рублей в месяц, а женом Тисса и Грини — по 200 рублей каждой. Некоторые московские знакомые хотели въехать в комнату Эйзенштейна, но тот категорически возражал против этого. В конце концов он согласился пустить голландского кинорежиссера Йориса Ивенса, проводившего какое-то время в Москве.

Монтегю убеждал Эйзенштейна как можно скорее выбрать тему для фильма, пока хозяева «Рапанки» еще не утратили к нему интерес. Но Эйзенштейн колебался: его разбирало любопыт-

ство, он хотел посмотреть страну, ее народ и просторы. Шесть месяцев казались долгим сроком, а жизнь в Голливуде была такой соблазнительной! Эйзенштейну нравились званые приемы и танцы, акцентированные и знаменитые люди.

Эйзенштейна познакомили с Марлен Дитрих и Гарри Купером. Он жаждал увидеть комика Гарольда Ллойда, но тот уехал во Флориду. Пюрия Свенсон путешествовала по Европе; Эрика фон Штрогейма не было в городе. Эйзенштейн посетил Уолта Десней в его киностудии. 20 июня миллионер Кинг Жаллет пригласил русских на пикник в свою гаспенду. Именно там Эйзенштейн встретил Эптона Синклера, австрийского режиссера Бертольда Фиртеля и его жену, актрису Залку Фиртель, близкую подругу Греты Гарбо. За одной из приглашенных дам заинтересовалась у Эйзенштейна, почему он не предотвратил убийство царской семьи. Синклер ответил все это в шутку. Тем не менее Эйзенштейн почувствовал осторожность, а вскоре и ненависть, которую его присутствие вызывало в определенных кругах.

«Paramount» позаботился о рекламе Эйзенштейна. Методично, как по команде, пресса взялась писать о русском режиссере и помещать его фотографии с разными звездами, включая Мики Мауса. Но одновременно в печати началась кампания совсем иного рода — против него. Возглавлял ее Фрэнк Пиз, называвший себя майором, он предпринимал всевозможные шаги, чтобы очернить Эйзенштейна. Он посылал из Нью-Йорка письма и телеграммы, которые печатались в «Motions Pictures Herald», и опубликовал брошюру под названием «Эйзенштейн: Посланник ада», курсировавшую в Голливуде. В этой первой «монографии» Эйзенштейн именовался опасным евреем-коммунистом и обвинялся во всех ужасах, совершенных с начала революции большевиками. В своей самой знаменитой картине этот адист показал, как морским офицерам перерезают глотки! А теперь другой преуспевающий сирей из «Paramount» импортировал его из России, чтобы сделать пропагандистские фильмы, предназначенные для наших американских мальчиков и девочек: «Если вашим еврейским первокурсникам и книжникам не хватает смелости сказать вам, а у самих вас не хватает мозгов понять или не хватает преданности этой земле, которая дала вам больше, чем вы когда-либо имели в истории, не импортировать красных собак и садистов вроде Эйзенштейна, то позвольте униформировать вас, что мы приложим все усилия, чтобы его выслали. Мы больше не хотим красной пропаганды

в нашей стране. Вы что, пытаетесь превратить американское кино в коммунистическую вырбейную яму?»⁷

Майер, вполне возможно, был сумасшедшим, однако ему удалось поднять шум и заинтересовать «делом Эйзенштейна» комиссию Финча — предтечу Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности при Белом доме. Пиз требовал от сенатора Гамильтона Финча и других конгрессменов выгнать Эйзенштейна из Соединенных Штатов. Он приступил к сбору подписей под своей петицией, призывающей изгнать американское кино от красной угрозы.

Эйзенштейн послал соответствующие вырезки в Москву. Предполагалось, что Пиз сделает из них статью, подкинув ее литературным изданием Эйзенштейна «Р. О. Рик».

Оказавшись под огнем, «Раганоуи» вынужден был защищаться. Тональность статей, представлявших Эйзенштейна знаменитым автором фильмов, оказывавших массовое воздействие, несколько изменилась. Агент теперь делался из исключительно-сти Эйзенштейна. В Соединенные Штаты русского кинорежиссера «Раганоуи» пригласил для того, чтобы создавать искусство. Лоски заявил, что киностудия хочет соединить русский творческий темперамент с новейшей американской техникой⁸. «Раганоуи» быстро выпустил фотографии Эйзенштейна с Марлен Дитрих и Джозефом фон Штернбергом. Особенно подчеркивалась дружба Эйзенштейна с Дуласом Фэрбенксом, который теперь всерьез старался изгнать русского «друга».

Возглавлявший PR-отдел «Раганоуи» мистер Кругмольд организовал в честь Эйзенштейна званый обед в отеле «Амбассадор» в Лос-Анджелесе, на который пригласили представителей международной прессы. Тронку «Roussians» выставили на всеобщее обозрение, дабы удовлетворить любопытство средств массовой информации. Эйзенштейн развлекал репортеров казачьими и эксцентричными жестами. После обеда, который Любич устроил в честь Эйзенштейна, светская хроника изображала режиссера как отменного едока, пышущего здоровьем голубоглазого мужчину с прекрасными зубами, которые могли бы украсить любую рекламу

⁷ Motion Picture Guild, 28 April 1933, *Doc. no. Seton 31. Op. cit.* P. 167.

⁸ Перельман С. Эйзенштейн с Франком // Материалы по истории русской и советской культуры: Из архива Гравинского института / под ред. Л. Фейншмана. Stanford, 1992. С. 245.

зубной пасты. «Ragtime» продавал имя Эйзенштейна голливудской публике: Эйзенштейн подыгрывал. Вскоре ему откроются новые и скрытые пружины, управленские Голливудом, и позже он будет давать советы неопытному Энтони Синклеру, легитимизируя свое понимание этой системы. Все биксы Голливуда были игроками, которые ставили на ценные бумаги, лошадей и звезды. Эйзенштейн видел себя ставкой в этой игре, ведшейся с проситантным риском. Но роль всемирно известного режиссера, чьи фильмы мгновенно покоряли Европу, плохо помогала Эйзенштейну. Бывали ситуации, когда он попросту не знал, как себя вести. Да и откуда он мог знать? Он нашел Марлен Дитрих глупой, а Грету Гарбо — всежестивенной, потому что та спросила его, кто такой Ленин. По крайней мере, так рассказывает эту историю Мари Сетон¹⁰. В письмах к Пете Эйзенштейн жаловался, что не понимает, как можно жить их интересами: недвижимость, деньги, брады, гильф, сплетни. Он страдал от одиночества. В Голливуде, как во многом и в Москве, утверждение его проектов отнюдь не гарантировалось само собой: «Все же здорово hard job [тяжелая работа] в этой жизни. Ведь еще 4 дня все висело на волоске. И семь пятниц на неделе и здесь, как у нас в Совкино»¹¹. Муссилаком Эйзенштейн констатировал, что, за исключением Штернберга и Либича, в Голливуде все поголовно идиоты, страдающие невообразимым кретинизмом¹². Но Штернберг находился в самом нуду голливудской иерархии. Агент «Universal Pictures» Пауль Ковер, познакомившийся с Эйзенштейном в Берлине, уговорил своего бикса Карла Леммле — «великого старца» дядюшку Карла — устроить в честь Эйзенштейна обед. Леммле предложил Эйзенштейну сделать с ним большую картину. Сопрудники осторожно напоминали ему, что у Эйзенштейна уже есть контракт с «Ragtime»¹³. Тогда Леммле поинтересовался, может ли Троицкий написать о тайных интригах в Кремле сценарий, который можно было бы превратить в приключенный фильм¹⁴. (Позднее Александров напишет, что Ласка даже попросил его организовать сценарий Троицкого¹⁵) Эйзенштейн не знал, как ему реали-

¹⁰ Seton M. Op. cit. P. 166.

¹¹ Киноведческие записки, 1997/98, № 36/37, С. 231.

¹² Moussinac L. Sergei Eisenstein, Paris, 1964, S. 50.

¹³ Eisenstein S. The Cinema in America // Интернациональная литература, 1933, № 3, С. 103.

¹⁴ Александров Г. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1976, С. 151.

рывать. Уже вопрос сам по себе мог стоить ему головы, как здесь, так и на родине.

Много времени он проводил с людьми, не обладавшими в Голливуде абсолютно никаким влиянием. Одним из его друзей был Сеймур Стерн, помощник Леммле; ему также нравилось бывать в компании юмисткой подружки Стерна, переводчицы Кристель Гант. После того как Стерна уволили из команды Леммле, он начал издавать амбициозный журнал «Experimental Cinema», в котором опубликовал ряд статей Эйзенштейна. Эйзенштейн совершал долгие прогулки по пляжу с Залкой Фиртель, которая еще не начала свою голливудскую карьеру сценаристки. Грета Гарбо позднее попросит ее написать сценарий «Королевы Кристины», потом — «Анна Каренина» и «Двуликой женщины». В то время Залка уже была одной из наперсниц Гарбо и ближайшей подружкой семьи Б.Н. Шульберга, возглавлявшего в «Paramount» производство. Эйзенштейн переписывался с Полем Робсоном и мечтал сделать фильм о Гангитской революции с Робсоном в главной роли. Он посетил общину русских староверов в Лос-Анджелесе и съездил в Долину Смерти в пустыне Мохаке. В турецких банях Дугласа Фэрбенкса Эйзенштейн встретился с Чарли Чаплином¹⁴. Он будет часто его называть — «милла Чаплина» — станет для Эйзенштейна вторым домом. Их объединяло «обожество» и желание знать все обо всем. Эйзенштейн пытался в личности Чаплина отыскать ключ к объяснению его легендарного успеха. Он обнаружил в нем черты вспыльчивого и жестокого ребенка, в некотором роде своего двойника. Не было ли это проекцией его эго?

Почти каждый вечер они играли в теннис (корт у Чаплина освещался прожекторами), плавали в его знаменитом бассейне, имевшем форму котелка Чарли, ходили на его кате. Эйзенштейн купил легкие брекки и красные подтяжки — решил экипироваться для игры в теннис. Он хотел, чтобы Чаплин познакомил его со знаменитостями; особенно он жаждал увидеть газетного магната Рандольфа Херста, но тот находился тогда в Европе. Зато он встретился с двумя испанцами: одним из них был Брисколя.

Эйзенштейн удивлялся, почему Чаплин так серьезно принимает обычаи Голливуда и ведет такую скучную жизнь. Сам он хотел быть воплощенной противоположностью того, что в Голливуде считалось поведенческой нормой, необходимой для успеха. В этом

¹⁴ Эйзенштейн С. М., Мемуары. Т. 1. С. 348.

оптимистичном настроении, которое выдавало его неверие в истинной природы Голливуда, он и приступил к написанию сценариев для «настоящих» американских фильмов.

Но какой материал выбрать? Он сразу же наложил veto на Уолеса и Шоу, на словом не обмолвился студии о своей идее сделать фильм о Ганги с участием Пола Робсона. После долгих раздумий, он остановился на двух историях: «Стеклянном доме» и романе Блэза Сандара «Золото». Эйзенштейн склонился к «Стеклянному дому», повествующему о прозрачном небоскребе, в котором бушуют темные страсти. Идея зародилась у него в Берлине в 1926 году, после разговора с Фрицем Лангом и Теа фон Гарбю о «Метрополисе». Монтегю предпочел роман Сандара о золотоискателях и судьбе швейцарского авантюриста Джона Зуттера, который сказочно разбогател в Калифорнии, но золото, обнаруженное в его земле, принесло ему гибель. Его жизнь закончилась трагически, когда золотоискатели уничтожили, перекопав, принадлежащие ему нашин. Роман вышел в 1925 году и уже через год был переведен на русский язык. Франкоязычный швейцарец Сандар, один из друзей Гийома Аполлинера, признавался, что написал роман под влиянием американских вестернов.

Монтегю не возлагал больших надежд на «Стеклянный дом»; «Pataphysic» также был от этой идеи далеко не в восторге. Сценаристом киностудия назначила специалиста по гангстерским фильмам Оливера Гарретта, но тому тоже не удалось развить замысел Эйзенштейна. В 1926 году Эйзенштейн надеялся, что сценаристом сценария может стать Эстон Сниклер, однако за помощью к Сниклеру обращаться никто не думал. Самому написать сценарий у Эйзенштейна не получалось. Он встречался с психоаналитиком, другом Чаплина, и, не скупясь, тратил большие суммы, пытаясь разобраться, что же мешает ему дописать историю. Эти сеансы психоанализа выводили Монтегю из себя, поскольку он раскисался деньгами как бережливая домохозяйка. 17 июня 1930 года Эйзенштейн написал Перу: «Провел (дней 10) в невероятной депрессии. Потому не писал. Сейчас на путях к излечению. Кажется, ликвидирую нелюю группу моих "затруднений" навсегда. Три дня днями темпом занимаюсь... психоанализом с одним из крупнейших докторов в Штатах (редактор "Psychological Review", [sic] психологического) обозрения) и моим другом — доктором Stragnell'ом. Очень интересно. О н и ш у п о д р о б н о. Сейчас на 50 % вскрыли весь комплекс double'a [сомнений], что, конечно,

самое мое большое место. Работаем по "сознательному" методу, а не по всей шарлатанской дичи обычного лечения. Последняя истерическая депрессия (в таких положительных условиях, как сейчас!!!) так меня изморила, что я решил с корнем ликвидировать и с ш а ю щ ю — мне грустно возроста (другие не трогать) и как раз это соннело (знаете, как мне везет!) с приездом Stradella. Совершенно поразительно, как образовалась "obsession of doubt" [навязчивость сомнения] и кто и как в этом повинны.

ПОДУМАЙТЕ, PEARL! И ВДРУГ Я БОЛЬШЕ НЕ БУДУ НУЖДАТЬСЯ В УДОСТОВЕРЕНИЯХ! Да тогда же, а! так же мать, можно будет сказать все!»¹⁰ Восторженное откровение Эйзенштейна и психоаналитическому отразилось и в киносценарии, над которым он работал.

В первых набросках 1926–27 годов «Стеклянный дом» задумывался как абстрактный фильм. Главные роли отводились в нем кинокамере и лифту, который скользил между этажами небоскреба и действовал как материализованный глаз кинокамеры. В отличие от слепых обитателей здания — муза, неспособного увидеть любовника своей юности, сытых, которые не видят голодных, — камера могла двигаться и менять положение; она была наделена «зрением». Иными словами, возможность смотреть на вещи под разными углами и сама зрительная способность были прерогативой механического объектива. Жанр фильма Эйзенштейн определял как «комедию глаза». Он собирался экспериментировать сразу на нескольких уровнях: упразднить ощущение прочности и тяжести, размыть границы верха и низа, внутреннего и внешнего. Он хотел, чтобы свет уничтожил материальность стекла. В 1928 году, после кризиса, вызванного работой над «Октябрем», Эйзенштейн внес изменения в историю и персонализировал механический глаз. Даром видения он наделил поэта, превратив «комедию глаза» в «драму прозрения». Несмотря на прозрачные стены дома, человеческие откровения остаются непонимаемыми. Всякий раз, когда поэт открывает обитателям глаза, происходит убийство или самоубийство. Дар зрения оказывался опасным, он разными путями ведет к неминуемой катастрофе.

Обоживаясь в Голливуде, Эйзенштейн переосмыслил свою идею как трехступенчатый конфликт: между старым архитектором (творцом здания), безумным поэтом и роботом. Архитектор воз-

¹⁰ Киноведческие записки. 1997/98. № 36/37. С. 229.

водит стеклянный небоскреб и дарит его человечеству. Ноэт открывает людям глаза и погибает от собственного дара. Робот, совершенный житель новой цивилизации, разрушает дом. В финале выясняется, что робот и архитектор это одно лицо.

В своем замысле Эйзенштейн разлагал единство триниз, состоящей из Бога Саваофа, Иисуса, Сына Божьего, и Святого Духа (робот), и возводил ее обратно к дуальности, обретая иной автобиографический смысл. Прозвище Эйзенштейна в то время было «Старик»: он сам был неудавшимся архитектором, создавшим двойной энциклопедический автопортрет. Он отождествлял себя и с архитектором, и с поэтом (сыном, отвергающим творение отца). Эйзенштейн красноречиво назвал «Стеклянный дом» своей тоской инквизиции. В окончательной версии сценария комедия глаза и драмы прозрения персонифицировалась трагедией двух мечтателей-утопистов. Один был архитектором, проектировавшим идеальный дом, другой — поэтом, поставившим под сомнение пригодность этой функциональной модели.

Современность была одержима идеей прозрачности. Прозрачное здание должно было создать прозрачные отношения и разрушить границу между публичным и частным. Вальтер Беньямин писал: «Жить в стеклянном доме — по преимуществу революционная дилемма. Это — тоже наркотик, своего рода моральный экзистенциализм, весьма вам необходимый»¹⁵. Особенности, которую Беньямин рассматривал как революционную, становится пугающей в романе Евгения Замiatина «Мы», где стеклянные стены утопического города делают возможным тотальный надзор. Но проект Эйзенштейна не должен был стать киноверсией романа Замiatина, опубликованного в английском переводе в 1925 году и вызвавшего шумный скандал, который привел к эмиграции автора из Советской России.

Концепция Эйзенштейна являлась по существу многоплановым ответом на утопии стеклянной архитектуры в том виде, в каком ее задумывали Бруно Таут или европейские конструктивисты Ле Корбюзье и Март Стан. В кружке Таута «Die gläserne Kette» («Стеклянная Цепь») полагали, что стеклянные храмы расширят поле зрения, позволят людям увидеть мир без границ и наслаждаться

¹⁵ Беньямин В. Сюрреализм // Беньямин В. Москва времени. Эссе о культуре и литературе / текст, пред. и примечания А. Бенедиктова. СПб.: Издательство, 2004. С. 267.

космической игрой природы. Конструктивисты считали, что стекло упростит общение и сделает общественное устройство прозрачным. Но у Эйзенштейна стеклянные стены разделяли людей. Они не умели людей видеть, не делали они более гармоничной и сущностную социальную иерархию. Эйзенштейн заставлял своих героев разрушать новое пространство, в которое они были помещены. Они не могли участвовать в «спектакле современной жизни» ни как зрители, ни как актеры. Новый стеклянный дом разрушали изнутри старые страсти, возмущение над архитектурой. Конечным результатом оказывался не космический спектакль и не нормализованное поведение. Наоборот, конструктивистская космогония разрушалась, трансформировавшись в психоаналитическую драму бунта сына против отца.

Главной темой «Стеклянного дома» было зрение. Как совершенное зрение технического средства (кинокамеры), так и крайний дефицит человеческого. Наделяя способность «видеть» одного только пистолета, Эйзенштейн возвращался к древней платоновской традиции внутреннего зрения. Тем самым он разрушал свой же собственный фильм, поскольку кино являлось техническим средством «нового видения» *par excellence*. Если сюжет фильма основывался на опасности зрения и на ценности внутреннего озарения, то как кино могло быть эффективным? В тот момент, когда все ждало от него прагматического и немедленного успеха, Эйзенштейн не мог найти выход из стеклянного лабиринта и должен был в итоге отказаться от этого замысла.

Пока Эйзенштейн бился над «Стеклянным домом», Тассо изучал кинотехнику, а Грица таскался по вечеринкам. В конце концов, Эйзенштейн сдался и посвятил себя «Золоту Зуттера» — компромиссу, к которому Монтелло склонял его все это время. В поле, дабы подчеркнуть взлохотнение в местах, где происходили события, они съездили в Сакраменто и Сан-Франциско. Август они провели в мустанговой работе над сценарием.

Работа была организована на манер конвейера. «Рабочий» отрывал из машинисток, переводчицы и большие запасы бумаги. Эйзенштейн проходил с Грицей эпизод, тот записывал идею, которую затем переводили переводчицы и печатали машинистки. После этого Монтелло читал сцену от начала до конца, обсуждал ее с Эйзенштейном и переписывал. Жена Монтелло переписывала переделанный вариант, а секретарша делала копии.

Эйзенштейн читал Брета Гарта, Элгара По, Джона Лондона и Амброза Бирса. Он изучал фотографии и встречался с людьми, которые лично знали Зуттера. Он использовал все детали из романа Сандрара, но ввел нового персонажа — парикашу Мари (воспоминание о Януковой?) и сцену боксерского поединка с могучим негром («Мексиканец»?). Обычное для Эйзенштейна насилие сочеталось с эротикой. В этой кровавой мелодраме только полифоническое использование звука обнаруживало страсть Эйзенштейна к экспериментированию. Сценарий включал детально разработанный аккомпанемент звуков, шумов, мелодий и песен. Золотую лихорадку Эйзенштейн хотел трактовать по-другому, нежели это сделал Чарли Чаплин. В отличие от «Алчности» Штрогейма, он не стремился к драматическому или трагическому воздействию. Он хотел, чтобы звуковое сопровождение фильма совершенно ошеломило и захватило зрителя. В романе Зуттер умирает в здании Капитолия в Вашингтоне, потому что проиграл дело в суде. В сценарии Эйзенштейна он умирает, когда узнает, что выиграл дело. То был эйзенштейновский компромисс с обязательным для Голливуда хэппи-эндом.

Сценарий был написан в форме эпической поэмы. «Рагатони» произвел подсчеты: производство фильма обойдется в три миллиона долларов. Эта сумма втрое превышала бюджет среднего фильма, и 7 сентября сценарий был отвергнут по финансовым соображениям.

Эйзенштейн подозревал, что за этим решением стояла вражда между соперничающими кланами в руководстве студии. Шульберг и Ласки жестко конкурировали друг с другом. Все, что предлагал один, другой старательно блокировал. Ласки отправился на Восточное побережье переговорить с Цукором, но ему не удалось убедить того пересмотреть решение. Вернулся он оттуда с идеями Драйзера Горацием Ливрайтом и новой идеей: экранизировать «Американскую трагедию» Драйзера. Права на роман «Рагатони» приобрел в 1925 году. Сначала работать над фильмом должен был Любич, но Драйзеру эта идея не понравилась. Поскольку Шульберг был против «Зуттера», Ласки предложил ему Драйзера как компромисс. Шульбергу показалась интересной мысль, что большевик снимет типично американскую историю. Дуглас Фарбэнг горячо поддержал этот проект, поскольку надеялся заставить ведущую роль для Джэка — брата Марии Пикфорд. Монтегю подозревал, что Ласки не читал Драйзера, в противном

случае он бы никогда не пошел на подобный риск. Эйзенштейн и его группе дали сутки, чтобы обдумать предложение. Они согласились. Материал ушел Эйзенштейна. Он писал Муссинакис: «Проблема не из самых простых: сделать из Теодора Драйзера Эмиля Золя!»¹⁷. Они вернулись к конвейеру. 5 октября Эйзенштейн закончил сценарий и послал его в «Paramount», чтобы получить ответ от боссов Западного и Восточного побережий (Шульберга и Ласки), от Драйзера и от Офиса Хейса, в то время учредившего так называемый «Кодекс» — набор правил самцензуры, которым следовал Голливуд. Из романа предполагалось сделать двухчасовую картину.

Главный герой романа Клайд Гриффит должен сделать выбор между бедной Робертой, которая ждет от него ребенка, и богатой Сондрой, которая хочет выйти за него замуж. Американская карьера превращается в трагедию, когда Клайд решает избавиться от Роберты, спровоцировав несчастный случай. В последний момент он передумывает, но лодка все равно переворачивается и Роберта тонет. Клайда ловят, приговаривают к смерти и казнят на электрическом стуле.

Драйзер рисует широкую социальную панораму с предвыборными кампаниями, патологической погоней за славой, лицемерной набожностью церковных прихожан и отчаянным одиночеством отдельного человека. Эйзенштейн не стал превращать эту панораму в историю о «любви мальчика и девочки» или в детективное расследование, как того хотелось Шульбергу. Эйзенштейн интересовал вопрос, убийца Клайд или нет. Согласно нравственному закону христианства, измерение убийц приравнивается к самому убийству. В глазах Эйзенштейна Клайд повторил дилемму Дмитрия Карамазова, но режиссер попытался разрешить противоречие вины и невиновности (а также индивидуума и общества) иначе, чем это сделали Достоевский и Драйзер. Эйзенштейн прибег к помощи внутреннего монолога. Роман строился вокруг смертоносного внутреннего конфликта, где сталкивались любовь и мечта об устроенной жизни. В финале обе стороны терпели поражение. Конфликт развивался между внутренним и внешним голосом. Эйзенштейн хотел использовать кино как средство, позволяющее субъективное сделать объективным, и наоборот. В качестве примеров он называл Гофмана, Новалиса, Джокарена.

¹⁷ Muslinakis L. Op. cit. P. 52.

Джойса, Гертруду Стайн и Дос Пассоса. Он не задумывал внутренний монолог просто как повествование, озвученное закадровым голосом. Напротив, он стремился имитировать средствами кино присущий мышлению ритмический, гниптактический не организованный поток слов, звуков и образов. Визуальные и звуковые элементы он интерпретировал как выражение антагонистичных по своей природе сознания и бессознательного. Визуальное и акустическое должны были меняться рывками: как звук, так и «картинка» могли представлять в тот или иной момент законченный, противопоставленный образ. Другой элемент оставался бы в это время звуковым или абстрактным. Эйзенштейн хотел, чтобы этот второй элемент был чистым эффектом — наподобие темного экрана или асемантического звука.

Пока они работали над сценарием, Эйзенштейн встретился с Эриком фон Штрогеймом, режиссером, с которым его роднило одинаково жестокое воображение. Штрогейм имел в Голливуде ошеломляющую репутацию. Ряд фильмов, включая монументальную «Алчность», у него отобрали на финальной стадии и переделывали другим режиссерам, которые их сократили и изуродовали. Штрогейма уважали не только крупные киностудии. Глория Свенсон, актриса и продюсер его последнего фильма «Королева Келли» — и та в конце концов его бросила. После 1933 года ему больше не давали снимать. Эйзенштейн и Штрогейм встретились на ужине, который организовала киностудия «XX Century Fox». После произнесенного Эйзенштейном тоста, Штрогейм якобы вскочил и крикнул: «Эйзенштейн, уезжайте отсюда, пока не поздно. Сейчас они эксплуатируют Вас духовно и материально, но они никогда не позволят Вам сделать фильм»¹⁵. После официального окончания вечера Эйзенштейну посоветовали в интересах его репутации избегать каких-либо контактов со Штрогеймом. Рассказ об этом событии, возможно, был сочинен позднее. Эйзенштейна вскоре уволит точно так же, как Штрогейма, но в тот момент он был еще не готов подумать свою судьбу в таком ключе.

Боссы «Paramount» с энтузиазмом отнеслись к сценарию по Драйверу. По крайней мере, такое впечатление осталось у Эйзенштейна. Однако сценарий они передали на экспертизу Дэвиду Зельдинку, продюсеру-вундеркинду из MGM, сыну ювелирного лауреата из Киева. Зельдинк когда-то посоветовал компании

¹⁵ *Sokoloff H.* (ed.) Op. cit. S. 116.

приобрести права на «Потемкина»: он считал, что этот фильм необходимо изучить так же внимательно, как Рубенка или Рафалля. 8 октября Зельцник написал Шупльбергу: «Я только что закончил читать обработку "Американской трагедии" Эйзенштейна. Для меня это был необычайный опыт: это самый волнующий сценарий, какой мне доводилось читать. [...] Когда я закончил его, я был настолько раздвоен, что рука сама потянулась за бутылкой бурбона. С точки зрения занимательности, по-моему, у него нет и одного шанса из ста. [...] Если мы хотим снять "Американскую трагедию" как выдающийся эксперимент, сугубо ради прогресса искусства (что, по-моему, отнюдь не входит в задачи нашей организации), то давайте сделаем это с [Джоном] Кроулендом, а не с Эйзенштейном, сэкономив на убытках триста-четыре тысячи. Если же в ответ на мое заключение выдвинуты призывы к большей смелости, я бы со своей стороны сказал, что они понадобятся нам не для картины, а для расплаты за то, что мы не поддержали Эйзенштейна-художника (каким он себя показывает в этом сценарии) суммой, которая обойдется нашим акционерам в миллион долларов, а то и больше»¹².

В тот же день, 8 октября, в Лос-Анджелесе для расследования коммунистической деятельности в Калифорнии собрался комитет Финна. Особенно их интересовало дело Эйзенштейна. По этому вопросу они допросили Фреда Батсона, занимавшего пост казначея и секретаря Ассоциации продюсеров и прокатчиков, а также являвшегося представителем офиса Хейса на Западном побережье. В комитет Финна входил полковник Лерой Ф. Синт, представлявший националистское движение по «улучшению Америки» («The Better America Federation»). Эта организация параллельно вела свою собственную, более тонкую кампанию против Эйзенштейна. 12 ноября 1930 года нью-йоркский журнал «The New Republic» сообщил об этой встрече в статье, озаглавленной «Разногласия красной угрозы на Западе». Гамальтон Финн якобы крайне удивился, узнав, что Эйзенштейн планирует снять «Американскую трагедию». Он не читал роман и спросил, содержится ли в нем коммунистическая пропаганда. По этому вопросу справились у Батсона. Тот заверил комитет, что никто не позволит сделать Эйзенштейну пропагандистский фильм и что у Голливуда

¹² Bekker E. Memo from David O. Selznick, New York, 1972, P. 26–27.

имеются все необходимые механизмы контроля, дабы этого не допустить²⁰.

Эйзенштейн и его группа ничего не знали об отзыве Зельинки, но показания Батсона до них дошли. Ласки повез группу в Нью-Йорк посмотреть съемочную натуру для будущего фильма. По пути Эйзенштейн писал матери, что, по общему мнению, сценарий вышел «превосходным», но остается много проблем с пресловутой пропагандой, которые усиленно раздуваются комитетом Финанс²¹.

В октябре 1930 года кампания против Эйзенштейна и раздоры внутри «Раганоуи» достигли апогея. Сценарием воспользовались как предлогом для того, чтобы избежать конфликта. Руководители киностудии сомневались, что Эйзенштейн сможет снять коммерчески успешную картину и обсуждали, не предложить ли ему сценарий «Человек, которого убили». (Любич сделал этот фильм в 1932 году.) Недоверие к Эйзенштейну, кампания в печати с ее потенциально катастрофическими последствиями для «Раганоуи», а также оценка Зельинком «Американской трагедии» привели в итоге к разрыву с режиссером. Экономическая депрессия и кризис американской мечты только усугубили ситуацию. Директорат «Раганоуи» посчитал, что пессимистический фильм в этот нестабильный период не только потерпит неудачу у американской публики, но будет и политически нежелательным. Владельцы еще не оправившись от финансовой паники и предвещали новую Черную пятницу. На карту было поставлено нечто большее, чем просто фильм. Речь шла о репутации «Раганоуи» и о самом образе Америки. Увлеченный своими новыми открытиями, Эйзенштейн отказался увидеть эту связь.

22 октября Эйзенштейн пошел с Генри Дана в нью-йоркский Театр Гилдин («Guild Theater») на премьеру «Рыча. Китай!» Сергея Третьякова. Декорации спектакля напомнили Эйзенштейну «Потемкина». Он еще не знал о решении «Раганоуи» и сказал Дана, что в завтрашних газетах может появиться сообщение о постановке. На следующий день Ласки позвонил Эйзенштейну в офис и объявил, что «Раганоуи» расторгает контракт. Официальной причиной послужила избыточная длина задуманного фильма.

²⁰ Selzer C. Rednought Go West // The New Republic. 12.11.1930. P. 347–348.

²¹ Eisenstein Collection, Museum of Modern Art. Цит. по: Selzer A. Op. cit. P. 184.

Ласки попросил Эйзенштейна сделать заявление, что решению студии предшествовало обоюдное соглашение.

Боссы похвалили Эйзенштейна, заявив, что сценарий попросту слишком гениален для них. Они успокоили его, пообещав, что «Рапатоши» возобновит контракт, как только стабилизируется политическая ситуация и утихнет кампания в прессе. Эйзенштейн был далеко не зануден, но недооценил ситуацию. Он поверил Ласки и выдержался от каких-либо резких заявлений в печати. Только после того как он узнал, что они отдали сценарий Штернбергу и что Ласки в 1932 году ушел из «Рапатоши», Эйзенштейн осознал всю меру предательства. Драйвер подал на студию в суд — и проиграл.

Газеты пытались выяснить закулисные подробности и искать подлинные причины разрыва. Позднейшие биографы Эйзенштейна возвращались к этому вопросу снова и снова. 14 ноября 1930 года Ричард Уаттс написал в «The Film Mercury», что майор Пил, должно быть, убедил Джесси Ласки и его коллегу мистера Цукора в том, что Эйзенштейн представляет угрозу для популярности «Рапатоши». Мари Сетон воспроизвела версию Ласки, которой тот якобы поделился на вечеринке в Нью-Йорке. Он будто бы сказал обозревателю Теду Коку, голливудскому домохозяину Эйзенштейна, что киностудия должна защитить себя от шквала протеста и выйти победителем из этой грязной кампании²². В 1934 году Джо Фримен вопреки Эйзенштейну изложил «подлинные» причины конфликта — он хотел написать книгу о противостоянии революционного художника и якобы аполитичной киноиндустрии США. Эйзенштейн предложил трактовку, основанную на разнице между Ласки (романтический тип азартного игрока) и Шульбергом (тип «клерка» с Уолл-стрит, без воображения и готовности к риску). Вопреки пожеланиям боссов «Рапатоши», которые поддались шантажу Финца, его сценарий подчеркивал социологические тенденции Драйвера. Но при этом, по словам Эйзенштейна, капиталисты обошлись с ним самым джентльменским образом и расценили свою попытку сотрудничества с коммунистом как «благоприятный эксперимент»²³.

По просьбе Эйзенштейна «Рапатоши» купил ему обратный билет с остановкой в Японии. Печать сообщила о его предстоящем отъезде. Эйзенштейн впал в глубокую депрессию. Несмо-

²² Seta M. Op. cit. P. 186.

²³ Переписка Эйзенштейна с Фрименом. С. 243–248.

тра на всю расточающую ему ласку, дело шло о большем, нежели его личная творческая катастрофа. Голливуд не просто раздавил его, как, например, Эрика фон Штрогейма. Эйзенштейн чувствовал, что он провалил свою «миссию», осознание которой окрыляло его во время европейского тура. Он знал, как делать фильмы, которые воздействуют на аудиторию не хуже голливудских, без оглядки на рецензенты успеха больших студий и без оглядки на коммерческие расчеты. Но когда Эйзенштейн наконец достиг сердца мировой киноиндустрии, целых три года он работал, чтобы туда попасть, — он потерпел поражение! В этот тяжелый для себя период он встретился с Д.У. Гриффитом в отеле «Астор». Великий основоположник кино превратился к тому времени в ходячий голливудский инф, измученный бедностью. Они обсудили новый фильм Гриффита «Борьба», на съемки которого тот искал финансирования.

Эйзенштейн вернулся в Голливуд. Его друзья разнесли новость, что теперь он свободен. Самуэль Голдинь пригласил Эйзенштейна в гости, но MGM не интересовался им как потенциальным режиссером.

Один японский импресарио предложил ему сделать фильм в Японии, но Эйзенштейн не хотел покидать Голливуд. Монтеги советовал ехать домой; по крайней мере, «Panavision» уже купал обратный билет. Но Эйзенштейн не хотел возвращаться на родину побежденным. Будучи на мели, он, тем не менее, выстал сто долларов Довженко в Берлин, памятуя, как сам еще недавно рыскал там в поисках заработка. Спустя несколько дней Гринн выиграл в казино три тысячи долларов.

Эйзенштейн не знал, что делать дальше. В этот момент полной неопределенности кто-то предложил снять фильм о Мексике. Эйзенштейн обсудил свои планы с Чаплином. Чаплин считал, что идея звучит многообещающе, но проект финансировать не захотел. Эйзенштейн обратился к Бертольду Фиртелю, поскольку тот субсидировал немилый проект Мурнау в Южных морях — «Табу». Фиртель не мог дать денег, но свел Эйзенштейна с Зигмондом Снеклером. Эйзенштейн предложил Монтеги предложить сотрудничество, но тот отказался и уехал обратно в Европу.

4 ноября 1930 года Эйзенштейн написал матери о разрыве с «Panavision». Он писал, что расстались они друзьями, что все произошло под давлением антисоветской кампании и что боссы хотят иметь его обратно через 9–12 месяцев, когда пропадет острота

политического момента. Он предполагал, что вернется домой через Гавайи и Японию примерно к 10 декабря, и упомянул, что ведет переговоры о поездке в Мексику, но поправил эту информацию пока не распространять, так как этот вопрос еще не обсуждался с Стивенсо¹⁴.

18 ноября Эйзенштейн попросила покинуть Соединенные Штаты к концу месяца. Его виза истекла. Этот день он провел в Санта-Монике с Робертом Флаэрти, еще одним режиссером, потерпевшим в Голливуде фиаско. У Флаэрти был опыт работы в независимом малобюджетном кино. Его авторские, основанные на продолжительном наблюдении, фильмы о жизни народов, не тронутых цивилизацией (в частности, эскимосов и полинезийцев) имели неожиданный успех и устанавливали стандарты для документального кино. Он только что прошел через авантюру с «Табу» Мурнау. Режиссеры вместе начинали этот проект, но вскоре Флаэрти отказался в нем участвовать. Эйзенштейн пытался выискать в этот далекий от его опыта способ работы.

Санклер с энтузиазмом отнесся к идее поддержать фильм радикального русского аудиовизуалиста о Мексике. В среде американских интеллектуалов левых взглядов Мексика была модной темой, а Эйзенштейн — знаменитостью. Санклер немедленно взялся помочь Эйзенштейну с продлением визы.

Эйзенштейну было тридцать два года, Санклеру — пятьдесят два, когда они решили объединить свои усилия. До этого они встречались впервые всего один раз, на пикнике у Жиллета. Санклер происходил из богатой семьи, обанкротившейся после войны. Оставшись на мели, отец запал, а сын увлекся социализмом. После того как его первый брак распался, Санклер женился на Мэри Кэтрин Кимбро, увидевшей юной красавице и дочери судьи из штата Миннесота, спекулировавшей недвижимостью. Ее деньги позволили ему заниматься литературой. В конце 1920-х годов Санклер написал ряд статей и несколько важных романов, в том числе «Мокрый парад» (1930). Его прочли на Пулитцеровскую премию, а литературный агент даже пытался продвинуть его кандидатуру в Нобелевский комитет. В Советском Союзе Санклер был самым известным и самым переводимым американским автором. В СССР уже напечатали два миллиона экземпляров (и 195 наименований) его сочинений. Между 1930 и 1932 годами было

¹⁴ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1551. Л. 46.

издаю полное 12-томное собрание сочинений Синклера. Его социалистические настроения были хорошо известны. Он переписывался со Сталиным, готовился к поездке в Советский Союз и обещал написать роман об американцах, которые работают на стройках пятилетки.

Синклер и его жена были нескольких радикально настроенных калифорнийских миллионеров, поддерживавших социализм и советский эксперимент. Мари Крог Синклер навела справки о возможности коммерческого успеха картины. Собранная информация внушала оптимизм. Для того чтобы финансировать фильм, супруги основали «Трест мексиканского фильма» («Mexican Picture Trust»). Они обошли с Эйзенштейном всех миллионеров в округе. На одном из организованных для миллионеров обедов присутствовала Залка Фуртель. Она сказала, что ни одна из дам, пожертвующих деньги, в жизни не слышала об Эйзенштейне. Некий «товарищ Хилкович» дал 15 тысяч долларов; сама Мари Синклер вложила 20 тысяч — ей пришлось заложить свой дом в Пасадене. Кейт Крейн Гард пожертвовала 5 тысяч. К группе присоединился также банкир Отто Кан в качестве анонимного мецената.

Когда Синклер спросил Эйзенштейна о расходах на производство картины, тот назвал сумму в 25 тысяч долларов. Возможно позднее заметил, что Синклеру следовало бы попросить составить смету кого-нибудь другого. Откуда Эйзенштейн мог знать, какие расходы потребует картина? Он никогда не выступал в роли продюсера, да и вообще не обращал внимания на деньги. Якобы Эйзенштейн получил «совет» от владельца книжного магазина в Голливуде, немца по имени Штаде. В молодости Штаде граждался на стороне Пабло Пикассо. Эйзенштейн спросил, сколько будет стоить снять в Мексике относительно дешевый фильм, в основном документальный, без профессиональных актеров. «Можно это сделать за — скажем — двадцать пять тысяч долларов?» Книгопродавец, видимо, ответил, что можно. После чего Эйзенштейн с радостью передал эту информацию Синклеру²⁵.

Исполнительным директором проекта был назначен брат Мари — Хантер Кнэбро. Он работал брокером, но не обладал никаким опытом в сфере кино. Предполагалось, что он будет звать деньгами и подготавливать экспедицию. Он должен был вести переговоры с правительством Мексики, организовывать путеше-

²⁵ Montage I. With Eisenstein in Hollywood, New York, 1967, P. 131.

стиже, закупать кинолентку, разбираться с комитетом по цензуре и обеспечивать переводчиков, гостиницы, еду и транспорт.

Переговоры с московским начальством Эйзенштейна шли через Амкино, киноотдел при советской торговой организации Амторг. Возглавлял его Лев Моноззон, умный интеллигентный человек с деловой хваткой. Моноззон поддержал предприятие, и Москва разрешила Эйзенштейну провести за границей еще какое-то время, чтобы сделать мексиканский фильм.

Контракт, который Эйзенштейн и Мари Крос Синклер подписали 24 ноября 1930 года, оговаривал, что отснятый материал (все позитивные и негативные копии) переходит в собственность Мари и что она может продать материал по любой цене. Она была обозначена как единственная владелица прав на мировую прокат. Контракт также обеспечивал ей возможность распоряжаться авторским правом на фильм. Эйзенштейн получал полную творческую свободу при условии, что фильм не будет «политическим»¹². Контракт гарантировал Эйзенштейну десять процентов от сбора, которые принесет фильм (или от его продажной цены), но лишь в течение первых восемнадцати месяцев после выхода на экран. «Голливуд, конечно, не должен знать о сумме сделки, за которую мы закупили великого Эйзенштейна», — написала Мари своей приятельнице Алинне Барнсдаль. На съемки отводилось четыре месяца: таковы были сроки, установленные Москвой. Энтон Синклер полагал, что этого времени будет вполне достаточно. Он знал, что для съемок «Потемкина» Эйзенштейну понадобилось три месяца. После того как Эйзенштейн посоветовался с Моноззоном, 1 декабря в контракт внесли небольшую поправку: на территории СССР прокат фильма будет осуществляться без лицензии. Этот контракт дал толчок авантюре, которая вошла в историю кино как одна из самых громких продюсерских катастроф. Скандал поколебал репутацию Синклера и в не меньшей степени подорвал карьеру Эйзенштейна.

Мексиканские визы были получены 26 ноября. Накануне отъезда Эйзенштейн посмотрел смонтированный, но еще немой вариант «Огней большого города» Чаплина. Он имел возможность наблюдать за работой Чаплина на съемочной площадке. Фильм

¹² Grubbs H.M., Cotterman R. (eds.) Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of "Que Viva Mexico!", Bloomington: Indiana Univ. Press, 1970. P. 22.

развивался из импровизации перед камерой. Переснимая дубль за дублем, Чаплин исправлял, развивал, доводил сцены до совершенства. Однажды ему понадобилось сделать семьсот (7) дублей ради одного кадра. Такой творческий подход был бы невозможен в Советской России с ее постоянным дефицитом кинопленки. Был он необычен и для Голливуда. На Эйзенштейна это произвело сильнейшее впечатление. В Мехико он попытается пользоваться методом Чаплина на свой лад.

По словам Мари Сетон, Эйзенштейн позднее утверждал, что Александрову в это время предлагали в Голливуде снять фильм. Эйзенштейн выбрал его, провозгласив его обаяние. Он заставил Александрова отклонить предложение²⁹.

Залка Фиртель привезла их на вокзал, где уже ждали Сеймур Стерн, Кристиль Гинг и чета Синклеров. То была последняя мирная встреча Эйзенштейна со своими продюсерами. Через два года Синклер и Стерн начнут беспощадную борьбу за отснятый материал.

²⁹ Seton M. Op. cit. P. 193.

1931–1932

Мексика

5 декабря группа пересекала мексиканскую границу. Не обошлось без неприятностей. Хотя их встретили журналисты во главе с Диего Риверой, визитеров тут же арестовала полиция и продержала под стражей, пока им не удалось обосновать причины своего въезда в страну. В 1930 году дипломатические отношения между Мексикой и СССР ухудшились, что еще более осложнило ситуацию. Мэри Крэг Синклер проявила необычайную активность. На следующий день в Мексику пришло инициированное ее звонками и телеграммами письмо протеста, подписанное Эйзенштейном, Чаплином и Шоу. Через двадцать четыре часа Эйзенштейн, Александров и Тиссэ были освобождены и смогли продолжить путешествие. До Мехико они добрались 8 декабря.

Расследование их коммунистической деятельности не прекратилось, пока по просьбе Синклера не являлись два сенатора США, написав письмо мексиканскому правительству. Испанский поэт в Мексике Альварес делъ Вайо (он работал в Москве и знал Эйзенштейна) также использовал свое влияние, чтобы облегчить им жизнь. Накануне Рождества Эйзенштейна объявили официальным гостем правительства. Обвинения в том, что он является коммунистическим агентом или немецким шпионом были, таким образом, сняты.

Вскоре после прибытия Эйзенштейн обсудил с Министерством внутренних дел Мексики формальности, связанные со съемками фильма. Начальник полиции обещал поддержку. Министерство образования обеспечило переводчиков и консультантов, которые заодно переняли обязанности следователей: Адольфо Бест Могар и Августин Арагон Лейва должны были проследить, чтобы в картину не вошел враждебный мексиканскому правительству

материал. Кинематографистам пришлось оплачивать из «услуг». Кроме того, было решено, что русские будут посматривать отснятый материал в правительственный комитет по цензуре еще до того, как сами его посмотрят. Эйзенштейн согласился на эти условия, у него не было другого выбора.

Привставленные к Эйзенштейну специалисты были каждый в своей области неординарными личностями. Бест Могар был художником, компаньоном Диего Риверы в Париже, где он встречался с Натальей Гончаровой и Михаилом Ларионовым. По возвращении в Мексику он опубликовал книгу «Метод художественного дизайна» («A Method for Creative Design», 1925), в которой анализировал динамическую симметрию, золотое сечение и семь основных пространственных фигур (таких как спираль, круг, зигзаг, прямая линия и т. д.) сквозь призму понятия архетипа, заимствованного из психологии Карла Густава Юнга. В конце 1930-х годов он поставил ряд замечательных картин. Его идеи и способ мыслить были близки Эйзенштейну; он познакомил русского режиссера с историей, обычаями, этнографией, музыкой и археологией своей страны. Однако не Адольфо Беста Могара, но Августина Арагона Лейва будет вспоминать Эйзенштейн как своего confidenta. Бест Могар был эстетом и гомосексуалистом, а Лейва — отъявленным гомофобом. Пока Эйзенштейн находился в Мексике, Лейва писал памфлет о гомосексуалистах в Мексиканском правительстве, предавших революцию. Список предателей включал министра иностранных дел Дженаро Эстраду, с которым Эйзенштейну вскоре предстояло встретиться.

Художники Диего Ривера, Жан Шарло, Мигель Комагрудубас и Роберто Монтенегро щедро снабжали Эйзенштейна советами и доверительной информацией. (Монтенегро позднее изобразил Эйзенштейна в образе испанского конкистадора на фреске в часовне Сан-Педро и Сан-Пабло — в средневековых латах, но с прозрачной киноплёнкой, лежащей меж пальцев.) Ривера пригласил Эйзенштейна к себе на ужин, где режиссер познакомился с Фридой Кало. Посетил Эйзенштейн и Давида Альваро Сикейроса. Конфликт между Риверой и Сикейросом тогда еще не разгорелся публично: Ривера возмущался Трошкин (которому Мексика даст убежище в 1937 году), а Сикейрос занимал сторону Сталина.

Хантера Кимбро и Эйзенштейна сразу же пригласил посол США, тоже пообещавший поддержать фильм. Подобные беседы и встречи заняли первые несколько недель. По вечерам Эйзен-

штейн обычно ходил в маленькие театры в Мехико, находя их эстетическую атмосферу стимулирующей. 11 декабря он получил разрешение начать съемки. 14 декабря он снял первые бон быксы в Гваделупе. На тот момент это было все.

Чтобы передвигаться свободно, Княбро купил подержанный «Бьюик», а Тиксо заплатил 100 долларов за почти новенький «Кадиллак». Автомобиль предназначался для переноски киноаппаратуры, но Эйзенштейну понравилось и самому ездить на нем. У него по-прежнему не было ни малейшего представления, о чем будет фильм и как он его выстроит. Он вдохновлялся рассказами Риверы и Коваррубаса, новеллами Амброза Бирса о Мексиканской революции. Эйзенштейн ни разу не упомянул репортажи Джона Рида на эту тему. Он познакомился с эксцентричной, радикально мыслящей журналисткой Анитой Бреннер. Она была дочерью еврейских эмигрантов из Риги, выросла в Мексике и училась антропологии у Франца Боаса в Нью-Йорке. Анита была дружна с мексиканской богемой, американскими писателями и фотографами, путешествующими по Мексике, троцкистами, анархистами и антропософами. Ее книгу «Идолы, скрытые за алтарями» о поверьях, обычаях, привычках и менталитете мексиканцев Эйзенштейн решил взять за основу картины.

Съемочную группу составили знакомые, а Тиксо отыскал себе еще одного помощника немецкого происхождения — Хорста Шарфа. Эйзенштейн встретил Аркадия Бойтлера, эмигрировавшего в Мексику русского киноактера и подражателя Чаплина, который вызвался им помогать. Они планировали закончить съемки в течение трех-четырех месяцев. Однако за первые три месяца они мало что успели сделать и почти ничего не сняли, они исследовали страну. Эйзенштейн отправился в Акапулько, где встретился с мексиканским президентом Ортыцем Рубио. Встречу устроил Альварес дель Вайо.

16 января в Оахаке произошло землетрясение. Группа захватывала самолет и вылетела на съемки бедствия. Пока они снимали разрушения, на пилот подрабатывал, бери на борт богачей, которые хотели покинуть опасную зону. Эйзенштейн быстро снял короткометражный фильм «El desastre en Oaxaca» («Землетрясение в Оахаке»), который сразу же показали в кинотеатрах. Он также отправил фильм в Москву — в доказательство того, что он не бездельничает.

Эйзенштейн жадно впитывал эту страну, где бок о бок существовали современность, середина века и древняя ацтекская культура. Он полагал, что сможет снять историческую фреску — практически без инсценировок: это будет ряд свободно связанных между собой эпизодов, соотносимых на уровне композиции. Начнется фильм с играющего оркестра. Потом музыканты разойдутся и отправятся в различные районы Мексики, где развернутся незаписанные истории. В финале музыканты возвращаются и вновь садятся играть. Таким способом Эйзенштейну удастся изобразить сломы культур и эпох, сформировавшие эту страну — и завершающие режиссера.

В конце января Эйзенштейн встретился в Мехико с Леопольдом Стожарским и попросил его сочинить музыку к фильму. Синклер предложил свою помощь в написании сценария и посоветовал Эйзенштейну воспользоваться в качестве композиционной связки фигурой из народных мексиканских песен, напоминающей Дон Жуана. Синклер разделял идею коллег: переход от одной истории к другой мог быть объяснен приездом в Мексику христианства. Однако Эйзенштейн медлил с окончательным решением. Он просто начал снимать то, что его привлекало: бои быков, фрески, обряды погребения, пейзажи, пирамиды, религиозные церемонии.

24 января Синклер показал первые мексиканские кадры группе друзей, среди которых были Эйзенштейн, Сеймур Стерн, Бертольд и Залка Фертель. Материал никого не оставил равнодушным. Мэри Круг Синклер тотчас решила удвоить свои вложения в картону, потому что ее друзья, посмотрев эти впечатляющие кадры, обещали верную прибыль. Однако Эйзенштейн попросил Синклера впредь никому больше не показывать отрывки, прежде чем он сам не просмолит и не смонтирует материал¹.

30 января группа выехала на съемки в Теуантепек, тропический район на юго-востоке, рядом с Мексиканским заливом. Чтобы добраться до места, им пришлось преодолевать расстояние на лошадях. После прививок от холеры и тифа у всех русских подскочила температура до 40°. Александров и Эйзенштейн были прикованы к постели. Эйзенштейн поднялся групп. Неправильная еда и плохая вода вызвали у всех диарею. Фертель был отмечен физической слабостью и всевозможными болезнями. Тем не менее

¹ Gerald H.M., Gottschman R. Op. cit. P. 48.

отснятый в Теуантепекке материал являл взору природный рай, населенный чувственными девами, томяно развешивающимися в гамаках. Три старуки следили при съемках за тем, чтобы чужестранцы с кинокамерами не навели на девушек порчу.

Вскоре на них навалились трудности. В районе полностью отсутствовала инфраструктура и какое-либо техническое обеспечение, необходимое для проекта. Им приходилось посылать киноплёнку в Голливуд, чтобы там ее проявлять. На обратном пути в Мехико отснятый материал должен был дважды проходить цензуру: сначала в Мексиканском консульстве в Калифорнии, затем в Мехико. Тиссо опасался, что на границе коробки с непромышленной пленкой могут открыть небрежные чиновники — так иногда и случалось. За транспортировку киноплёнки, которая то засвечивалась, то терлась вообще, отвечал Кимбро. Непромышленные мексиканские чиновники и коррупция на всех уровнях бюрократического аппарата задачу ему отнюдь не облегчали.

Несмотря на болезни и запоздалые методы кинопроизводства, группа работала по шестнадцать часов в день. В марте они вылетели на Юкатан, где собирались снять древние пирамиды. Погода нередко была настолько плохой, что все были вынуждены сидеть без дела, из-за чего работа продвигалась крайне медленно, а поддержка продолжала расти. В конце марта Санклер отложил свой визит в Советский Союз и велел Кимбро ограничить расходы на съемки в Мехике до 36 тысяч долларов, чтобы еще остались деньги на монтаж и озвучание фильма. Кимбро должен был заняться визами для возвращения русских в Соединенные Штаты.

Паспорт Эйзенштейна вновь оказался просрочен. Он понимал, что ему понадобится еще как минимум шесть месяцев, чтобы закончить картину. Поэтому он попросил Союзкино (воспринимал Союзкино) продлить контракт еще на три месяца.

Письма из Москвы начинали его тревожить. 1 марта Пера писала: «Перелом наступит и очень скоро. Это в воздухе уже есть. Отношение к Вам изменится. Я не знаю, как Ваша работа в Америке отразится на всем этом. Не сомнитесь, но кажется мне, что Америка сейчас будет неверный ход. Ведь в 6 месяцев Вы не уложитесь, а это значит еще примерно год»¹. Пера сообщала, что все художественные группы распущены: учреждения или сокращены, или вынуждены начинать с чистого листа; Шкловский публично

¹ РГАЭИ. Ф. 1923 Оп. 1. Ед. хр. 1621. Л. 56.

исудил формализм. Она упрекала Эйзенштейна в том, что тот ни разу не написал своему начальнику Константину Шведчикову, возглавлявшему Совкино. Общее мнение управления об Эйзенштейне она резюмировала так: Эйзенштейн получил разрешение на трехмесячную деловую поездку, а провел за границей год иными словами, лучший кинорежиссер страны был недоступен на протяжении целого года, в течение которого не сделал ни одного фильма. На упрёки Перы Эйзенштейн не отвечал. Вместо этого он попросил ее приехать в Мексику работать его ассистенткой. Но ей не позволили покинуть страну.

На тот момент съемочная группа пребывала еще в хорошем настроении. Синалер отсмотрел восемь тысяч метров пленки и был впечатлен и удивлен. Эйзенштейн послал ему первые снимки для прессы, чтобы начать рекламную кампанию. Постепенно творческие планы Эйзенштейна обретали более четкие очертания. Фильм должен был состоять из шести новелл. Действие первой разворачивалось в тропиках, среди новых девушек, в некую мифическую эру. Вторая новелла должна была рассказывать об эпохе колонизации. От матриархальных форм общества Эйзенштейн хотел перейти к патриархальному «праву первой ночи», от девичьих грез и женской гармонии — к мужским инстинктам и домогательствам. Это лежало в основе третьего эпизода, «Матей», который строился вокруг насилования, порождающего ответное насилие. Четвертая новелла, «Финста», происходила накануне революции 1910 года. В ней Эйзенштейн хотел передать барочный дух католической Мексики со всей ее драматичностью — боями быков, драмами ревности, инсценировками Страстей Христовых, видами соборов, построенных поверх пирамид ацтеков и майя. Действие предпоследней новеллы Эйзенштейн сфокусировал на фигуре солдата, сопровождающей армию во время Гражданской войны. Беременная женщина разделяет все тяготы походной жизни и без колебаний поднимает винтовку убитого солдата. Финальный эпизод должен был соединить современную Мексику с первобытным циклическим временем и карнавальным празднованием Дня мертвых.

После исторической диалектики своих русских фильмов и социально-психологических драм голливудских сценариев Эйзенштейн соприкоснулся с магией и мифологическим мышлением. Миф окружал его со всех сторон, пронизывал быт, историю и социальные отношения. Его ошеломил этот образ мышления, который, казалось, не проводит различия между жизнью и смертью.

телом и духом, объектом и субъектом, мужским и женским. Чувственность и сексуальность обрели здесь совершенно новые смыслы. В Мексике Эйзенштейн открыл свою собственную сексуальность и потерял невинность. Этот опыт, по-видимому, оказался настолько волнующим, что он почувствовал потребность рассказать о нем Перу: «I have happened to be happy [мне случилось быть счастливым] третьего дня вечером. [...] Дело в том, что все "приключения", о которых я вам писал, были колоссальным Дон Жуанисмом. [...] On the other hand [с другой стороны] Вы знаете, что я ни разу не доводил до конца дело с объектами влюбленности. Я всегда обламывал дело на полустопе [...] Я был бесцельно влюблен десять дней, а затем имел, что хотел. Я ужасно жалею, что не могу расписать все это [...] в деталях. Фото получите шуфлов [так или иначе] (только с именем и ххх — Вы будете знать, в чем дело!) [...] Но дело не в деталях [...] Вы не можете себе представить, что значит после 10 лет доведения некоего факта до 99% обламывать на нем из-за отсутствия духа на последний, а потом внезапно довести до 100%! Я никогда этого не предполагал. И думаю, что психически это должно быть чревато громадными последствиями»³. Эйзенштейн подкинул письмо «гинецистике». Эпизод этот имел место не с женщиной, а, скорее всего, с мужчиной — Хорхе Паломинно Камьеро из Падалахары, историком религии, происходившим из богатой аристократической семьи. Эйзенштейн встретил его в Мехико в сентябре 1931 года.

В глазах Эйзенштейна мексиканцы были воплощением идеальной красоты, «расой юношества, где юноша еще не утратил первичной женственности, а девушка — мальчишеского осквернения, и оба — одинаковой прелести детскости»⁴.

Он интерпретировал мексиканскую архитектуру как материализованное бессознательное, освобожденное паритетами и спроецированное во внешний мир. После длительного перерыва он снова начал рисовать. (Последние эскизы к театральным декорациям он сделал в 1923 году.) Он рисовал божьих быков и ритуальные танцы, Голгофу, Христа и другие истязаемые, но прекрасные тела Тифери, Быка, Са, Себастьяна, короля Дункана, Вертера — серию мучимых смертей. Эти эскизы были своего рода автоматическим письмом, письмом бессознательного.

³ Киневедческие записки. 1987/88. № 36/37, С. 234–235.

⁴ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2. С. 63.

Эйзенштейн начал свое приключение в жанре «европейский дикарь» уже после того, как Мурнау завершил свой коллониальный проект «Табу». Его сентиментальность вырвалась на поверхность, вызвав чувственную эйфорию. Москва была его бесстыдным, выплеснутым наружу и воплотившимся в форму. Эйзенштейн экспериментировал с наркотиками, он пробовал «мыслить мифологически» и применять этот образ мышления к кино. Он хотел знать, что было в начале: смерть ли следует после жизни, или жизнь наступает после смерти?

Эпизод «Матей» строился вокруг истязаемого тела. Сначала плантатор насилует девушку: ее жених, батрак — после кровавой мести хозяйну — подвергается мучительной казни. Эйзенштейн размышлял, как скомпоновать эпизоды: поставить ли насилие и смерть «Матей» после тропической сцены с юными девушками или до нее? Он мог поменять очередность и перевернуть все с ног на голову, тогда смерть предстала бы как воскресение. Эйзенштейн спроецировал восстание бедняков и обесчещенных крестьян на библейский канон. Молодого замученного женца звали Себастьян: его смерть изображалась в монтажном стыке с Сигрис Чили, праздником Тела Христова, который Эйзенштейн снял в Юкатане. Батраки закипятили в котлах стоя, с раскинутыми руками, так чтобы на поверхности осталась одна голова, и эта поза предлагала еще одну параллель с темой Голгофы. Однако неприкрытая brutality казни — головы закопанных батраков трещали под копытами лошадей, как орехи, — остановила монтажера, которые подлине склеивали материал без режиссера, следовать этому замыслу Эйзенштейна.

Фильм должен был резко переходить от мифического, индигенного времени к историческому — Праздниковой войне и революции. Никакой другой конструкции для фильма Эйзенштейн себе представить не мог.

Весь апрель 1931 года киногруппа провела в Исамале на полуострове Юкатан, среди древних пирамид майя. Там же, в Мериде, им довелось впервые убедиться в том, что Мексика — это смесь католической Испании и доевропейской культуры. Эйзенштейн снял здесь двух мужчин, несущих куклы в форме креста, — древнюю разновидность религиозного самостязания. Группа также хотела запечатлеть на пленку религиозные праздники, но верующие им этого не позволили, опрокинув кинокамеру. Эйзенштейну пришлось воссоздавать церемонию в Исамале, где эти редкие обряды были неизвестны.

В это время из Нью-Йорка Эйзенштейну пришло сообщение, что «Paramount» хочет предложить ему снять фильм в Индии по произведению Редьярда Киплинга. Тиктор получил предложение от компании «Fraserens-Film» из Цюриха. Эти предложения доказывали, что о них еще не забыли. Эйзенштейн послал кадры из своего мексиканского фильма в Париж, Лондон и Берлин и заверил Синклера, что поддерживает прекрасные связи с ведущими европейскими киножурналами. Он посоветовал Синклеру, как вести дела с Луизией Парсонс, влиятельнейшей голливудской корреспонденткой в газетной империи Уильяма Херста, ведущей колонки светской жизни. Она лучше других знала, как запустить в Голливуде механизм слухов. Всякий раз, когда Синклер высказывал сомнения, Эйзенштейн успокаивал его, говоря, что именно так он в свое время снял «Потемкина».

4 мая группа прибыла на hacienda Тепаланабак для съемки эпизода «Магей». Хозяева и крестьяне играли самих себя. Ранчо принадлежало восьмидесятилетнему дону Alexandro Сальдивару, дела вел его сын Хулио. Он отказался взять деньги у труппы: они должны были заплатить только за еду и за потерянное крестьянами рабочее время. Окружали ранчо симметрические, серо-зеленые магейские кактусы. Местное население делало из растений пухляк — мексиканскую кактусовую водку. К несчастью, вскоре начался сезон дождей, и съемки могли проходить лишь несколько часов в неделю.

Эйзенштейн заполнял десятки толстых тетрадей своими заметками и просил Синклера прислать ему книги на тему его размышлений о мифологическом мышлении. Среди списка книг был и недавно опубликованный том Исаака Дова Левина «Сталин» — художественная биография, где использовались разоблачительные воспоминания «ренегатов» Троицкого, Георгия Бессоговского и Бориса Божанова (Божанового на Запад секретаря Сталина). Интрига строилась вокруг тайного политического заговора Левина, лишавшего Сталина права на власть. Эйзенштейн намеревался использовать вынужденный перерыв в работе, чтобы закончить свою книгу по теории кино. Его консультант Лейва заметил, что Эйзенштейн выглядит как шестидесятилетний старик, хотя тому только что исполнилось тридцать четыре года. Пока остальные проводили время на вечеринках, Эйзенштейн сидел в заточении и читал, сказав Лейве, что научные изыскания — это дело его жизни. Одновременно Эйзенштейн вел оживленную переписку, в том

числе — написал Мэриусу Хиршфельду и получил письмо от Александра Лурин с приглашением в Центральную Азию. Лурин готовил экспедицию с Вольфгангом Килером, Жаном Пиаже и Куртом Левинам для изучения исторических законов восприятия. В Мексике Эйзенштейн изучал эти законы на месте, сравнивая свои наблюдения над логикой мексиканцев с описаниями антропологов и этнографов, которые он черпал из книг, купленных в Париже и Калифорнии — из «Первобытного мышления» Люсьена Леви-Брюля и многотомного издания «Золотой ветви» Джеймса Фрейзера.

Он был совсем один — далеко от приказавшей долго жить Ассоциации революционной кинематографии (АРК), от домашних распри и голливудских интриг. Он жила вне социализма и капитализма. Он пользовался скромной суммой, пожертвованной калифорнийскими миллионерами на съемки мексиканского фильма. Синклер, Советы и время остались за спиной. Он еще не осознавал, насколько натыком было его положение в действительности. Он думал, что сумеет преодолеть свалившиеся на него временные трудности. Эйзенштейн всегда был индивидуалистом и полагался лишь на себя. Но у него не было опыта работы в независимом малобюджетном кино. До сих пор все его проекты щедро финансиrowались, натыкаясь лишь на некоторые ограничения. Теперь же не хватало ни денег, ни технического обеспечения. Синклер продолжал писать Эйзенштейну о своих попытках найти новых вкладчиков. Он жаловался, что все его время уходит на писание прошений и ничего не остается на главное — романы. Синклер понимал, что, даже если съемочная группа будет вести скромную жизнь, расходы возрастут вдвое. 25 тысяч долларов были уже израсходованы; остальные предназначались для завершающей стадии. Но даже и трети фильма не было еще снято! Эйзенштейну, Тиссу, Александрову и Камбро еще не заплатили того, что им причиталось сверх расходов на съемки.

Синклер посмотрел «Табу» Мурнау. Он сравнил с этим фильмом то, что успел отснять Эйзенштейн, а также свои расходы — с расходами «полинезийца». По выкладкам Синклера, Мурнау работал с бюджетом в 75 тысяч долларов за первую неделю работы «Табу» принесло прибыль в 135 тысяч долларов! Синклер сослался на этот пример, чтобы попросить новый заем у нью-йоркского «Амальгамайт-банка». Его аргумент не привел. Тогда он попытался продать фильм Отто Кану, написав, что картина обещает

стать величайшей сенсацией, какую когда-либо знал художественный мир¹. Пока что ни одна его попытка достать деньги не увенчалась успехом. В июне Кимбро уведомил, что у них осталось 2 тысячи долларов в налички, а потребуется как минимум еще 15 тысяч, что у них проблемы со съемкой, что Эйзенштейн работает слишком медленно и слишком скупорезиво. Тем временем председатель Амкнио Лев Моноззон информировал о переменах в Москве. Новый начальник кинепромышленности Борис Шумицкий полагал, что Эйзенштейн проваля за рубежом достаточно времени. Короткометражный фильм о землетрясении в Мексике не оправдывал его отсутствия. Союзкино по-прежнему платило семье путешественников: сумма была значительной, пора бы уже и возвращаться на родину. От Эйзенштейна ждали, что он сделает еще один фильм к годовщине революции (на этот раз — к пятидесятилетию). Моноззон сказал, что Москва не ответила на его просьбу о продлении разрешения на их путешествие. В итоге Эйзенштейн самостоятельно добился в этой сфере успеха: он получил разрешение продлить пребывание за границей до ноября. Дабы ободрить Союзкино, Эйзенштейн и Александров пообещали незамедлительно заехать за сценарий и резко противопоставить успехи социалистической индустриализации депрессии и упадку капиталистической экономики.

Эйзенштейн потребовал, чтобы Сниклер пустил весь бюджет фильма (50 тысяч долларов) на съемки в Мексике. Как только необходимым отснятый материал будет у них на руках, считал Эйзенштейн, деньги на монтаж и озвучание они найдут в Голливуде. Но сначала фильм нужно снять. Погода рушила все их планы. На гавайях они планировали провести три недели. Но они находились там уже шесть недель, а конца все еще не предвиделось.

Отчаявшись, Сниклер выдвинул следующую идею. Госиздат должен ему большую сумму за русские издания его сочинений. 20 июня он написал директору издательства Арташезу Халатову и попросил, чтобы его гонорар перевели в Соединенные Штаты. Для Госиздата то была в высшей степени необычная практика. Часть суммы издательство всегда выплачивало в твердой валюте, но остальное надлежало получить в Советском Союзе в рублях. Сниклер оправдывал свою просьбу тем, что деньги он потратит не на себя, а вложит всю сумму (25 тысяч долларов) в фильм. Он

¹ *Cecil M. Hall, Conquest of R. Op. cit. P. 119.*

попросил совета у Монросона и обратился за поддержкой к влиятельным лицам в Советском Союзе. Он написал умоляющие письма Луначарскому, Радеку, Капанину, Горькому и Борису Пильнику, который жил в 1930 году в Калифорнии. Синклер готов был послать в Москву, чтобы лично уладить все детали, но его жена заболела. Вместо него вести переговоры в Москву отправился его сын Дэвид. После ряда встреч Госидат согласился перевести 5 тысяч долларов.

Между тем, отношения на съемочной площадке начали портиться. Кимбро считал, что требования Эйзенштейна чересчур завышены. После того как Кимбро прочел сценарий фильма Эйзенштейн был вынужден записать его для мексиканских властей, — он начал экономить на всем, чтобы сберечь деньги, которые у них оставались. Он все больше и больше давил на Эйзенштейна, а Эйзенштейн все больше и больше раздражался. В письмах в Москву Эйзенштейн жаловался на хаос, жару, ливневую и некомпетентность Кимбро. Июль стал несчастливым месяцем. Одного актера укусила змея, голова другого серьезно пострадала во время съемки казни; третий, Феликс Бальдерас, застрелил свою сестру из пистолета Тисса, и его арестовали. Работа над фильмом оставалась. Актеру в конце концов разрешили сниматься под надзором полиции, но эта ситуация затрудняла работу и отравляла атмосферу на гастроле. Катрин Энн Портер, посетившая съемочную группу в Мексике, описала этот инцидент в своей новелле «Гастроле». Вдобавок Эйзенштейн заболел.

В письмах к Синклеру Кимбро повел массированную атаку против капризного режиссера. Он писал, что Эйзенштейн — самолюбивый сексуальный извращенец и лжец; что он без ума от себя быков, фист и похорон, что он снимает только это, трата время и деньги напрасно⁴. Эйзенштейн подыграл агрессии Кимбро глумливой шуткой. Когда того надо было встретить на вокзале, Эйзенштейн подбил людей с гастроли разыграть сцену из вестерна. Они надели маски, вырядились как грабители поезда и «похитили» Кимбро. Тот посчитал, что дела зашли слишком далеко и позвонил Синклеру, что Эйзенштейн нанял мексиканцев, чтобы его убить.

Примерно в это же время Синклеру забрезжила новая надежда на финансовом фронте. В августе «Metro Goldwyn Mayer» купила

⁴ *Geduld W.H., Goldenwiese R. Op. cit. P. 125–126.*

права на фильм по его роману «Мокрый парад». Он переговорил с вице-президентом MGM Ирвангом Тальбергом о трудностях с мексиканским фильмом. Тальберг замечнул, что мог бы профинансировать монтаж и озвучивание картины. Сниклер немедленно написал Эйзенштейну с предложением превратить эпизод на гашише в отдельный фильм. Этот эпизод, дескать, просто создан для Полливуда: настоящая Мексика, с крепкой историей, драматичным сюжетом, характерами и экзотичными пейзажами. Эйзенштейн мог бы смонтировать сначала эту историю; она выпустила бы фильм, а доход от него использовали бы, чтобы закончить работу над остальными эпизодами и полной версией¹.

Эйзенштейн знал, что ему никогда не дадут разрешение сделать второй фильм. Его отказ Сниклеру — классическая тактика режиссера независимого кино в ответ на финансовое давление и предложение компромисса. Он заявил, что сделать короткий фильм — это то же самое, что взять сцену со смертью Полония из «Гамлета» и превратить ее в самостоятельную драму². Эйзенштейн попытался утешить Сниклера, который переживал из-за быстрого количества втустую потраченной пленки. Он сравнил свой мексиканский фильм с «Октябрем», в работе над которым он сэкономил 80 000 метров отснятой пленки до 2 100; то же самое ему предстоит сделать и здесь. Сниклер с трудом следил за ходом его мысли. Пришлось посвящать его в основы и нюансы кинопроизводства.

В письме Монозону Эйзенштейн отреагировал на предложение Сниклера еще резче: «Последняя "гениальная" мысль [Сниклера] из среднего эпизода сделать самостоятельную картину. [...] досижив остальное, слепить еще одну. Правда, более северных композиционных романов, чем те, что строит Сниклер, найти трудно, но зачем же картина должна следовать тому же?»³

31 августа Эйзенштейн приступал в Мехико к съемкам Дня мертвых. Его серьезные разногласия с Кинбиро привели к трениям внутри группы. Предложение Сниклера о подальшем MGM Эйзенштейну не понравилось вовсе. Он бы предпочел «Paramount» или «United Pictures». Один из агентов «United» в Мехико пообещал поддержку, но Сниклеру пришлось померить энтузиазм Эйзенштейна. Он уже показывал отрывки из фильма Леммон — пре-

¹ Giedd H.H., Gelfand J. Op. cit. С. 128.

² Ibid. С. 132.

³ Прохоров. 1972. № 3. С. 196.

испекту «Universal». Того интересовал лишь законченный продукт. В этой отчаянной ситуации лучшим надежды стало предложение Моноксона. Амико хотело вложить в картину 25 тысяч долларов, но эту сумму можно было использовать только на монтаж и озвучивание фильма. Моноксон написал Синклеру, что выпуск части фильма в самостоятельном виде не кажется ему удачной идеей.

Эта финансовая поддержка воодушевила Синклера. Он согласился с тем, что Эйзенштейн может развивать свои художественные идеи и закончить фильм так, как считает необходимым. Но съемочная группа по-прежнему простаивала. Александров серьезно заболел и место привалился в постели, переехав к знакомому — живущему в Мехико русскому доктору. Кимбро заявил, что Эйзенштейн никогда не закончит фильм¹². Мари Крог Синклер в отчаянии потребовала от мужа, чтобы тот принял решительные меры и обуздал своего «неукорного и эксцентричного» друга. 12 сентября Синклер свалился от переизлишней усталости и две недели вынужден был провести в больнице. По выходе он пригрозил, что прекратит отплатку каких-либо средств в Мехико, если не получит производственный план, который позволит ему точно определить сроки и смету. Уже было потрачено 43 тысячи долларов. Синклер даже установил ультиматум на 23 октября, после чего Эйзенштейн и Александров срочно послали ему график работы. Согласно этому плану, им понадобится еще 120 дней и 35 тысяч долларов¹³. После чего Кимбро написал Синклеру: «Он как негр. Добрая слов и великого обхождения тут недостаточно»¹⁴.

В конце октября, пока Эйзенштейн снимал ряд сцен в тропиках недалеко от Тихого океана, Мексиканское правительство попросило его сделать официальный документальный фильм, в центре которого стоял бы генерал Каллес — второй человек в государстве. Правительство обязалось покрыть все расходы, включая зарплаты членам группы. Больше всего Эйзенштейна привлекало в этом предложении обещание о поддержке съемок его художественного фильма. Ему нужны были солдаты для эпизода, посвященного Гражданской войне. Генерал Каллес обещал бесплатно предоставить 500 солдат, 10 тысяч автоматов и 50 орудий. Кроме того, Эйзенштейн мог рассчитывать на поддержку железной

¹² Cuddeh J. M., *Cottetmore E.* Op. cit. P. 173.

¹³ Ibid. P. 177–179.

¹⁴ Ibid. P. 182.

директ, Кимбро, конечно же, придется потратиться на небольшие «подарки» мелким чиновникам. Эйзенштейн с энтузиазмом согласился на предложение Мексиканского правительства.

В октябре MGM направила в Мексику свою съемочную группу. Она даже снимала на той же газонде! Эйзенштейн это сильно задело: он заявил, что Синклер разболтал Ирвингу Тальбергу его производственные тайны, выдал юттеры и показал кадры, которые режиссер Тальберга, Джек Конвей, будет теперь без стеснения копировать. Синклер отбивался: он посвящал Эйзенштейну поторопиться и опередить конкурентов. В противном случае его фильм будет съюстраться как подражание «Вина Валья!».

Перспектива работы с правительством придавала Эйзенштейну уверенности. Он нарушал молчание и в письмах Синклеру начал обвинять Кимбро (примерно в том же стиле, в каком тот отзывался о нем). Если Кимбро называл Эйзенштейна пизанжиком, который постоянно угрожает прекратить съемки в случае, если его требования не будут удовлетворены, то Эйзенштейн утверждал, что Кимбро сорит деньгами, играет, виванствует, устраивает оренн в бирюльки, выкидывает смуту на съемочной площадке и отпускает антисемитские замечания¹. Когда у Тисса контересовалась, что происходит на самом деле, тот сказал, что Кимбро выпивал с офицерами только для того, чтобы ускорить производственный процесс.

Столкнувшись с двумя взаимовключающимися утверждениями, Синклер почувствовал себя в полной растерянности. Он переговорил с Монксони, который не верил, что «русские ребята» будут специально приусту тратить время в жаркожоний климате Мексике, да еще в таких стесненных условиях. Он посоветовал Синклеру самому поехать в Мексику и разобраться в ситуации на месте, но тот же смог предпринять путешествие по состоянию здоровья.

27 октября Синклер подписал с MGM контракт, который гарантировал ему 18 тысяч долларов за организацию его романа (эта картина вышла еще до того, как Эйзенштейн покинул Мексику). Контракт позволял ему перевести долю жены в прикжете на свое имя и взять на себя всю ответственность. Теперь Синклер твердо рассчитывал на сумму, обещанную Амкинн. Однако в ноябре ситуация изменилась. Монксони отозвали в Москву. На его место пришел Виктор Смирнов. Хотя он и искал Синклеру всежные

¹ Gelsblat H.M., Gelfondman E. Op. cit. P. 201-202.

письма, но ничего не знал о договоренности и не проявил в деле никакой инициативы.

Эйзенштейн тем временем снимал «правительственный фильм» с мексиканским президентом, политиками, генералами и другими официальными лицами. Некоторые кадры он хотел использовать для своей собственной ленты (в качестве сатиры), но они были сухими, как хроника из зала суда. Этот материал не вошел ни в один из поданных вариантов эйзенштейновского фильма. Более того, этот компромисс безжалостно осудили. По словам одного критика, в материале не было ничего сатирического: на самом деле он был даже фашистским по своему тону, поскольку поддерживал реакционное Мексиканское правительство¹⁴. Лейбман писал Сеймуре Стерну: «Эйзи связан с главным рокетиром, с [генералом] Каллехом; он красуется в фильме, вместе с нашим идолотом-президентом. По-моему, это ставит под угрозу положение Эйзи в глазах передовых людей, ибо ни для кого не секрет, что Каллес — богатейший мексиканец, фашист наизушого разлива [...] Я не могу себе представить его в фильме ничем, как в саркастическом свете. Мы должны воздержаться от любых комментариев, пока не увидим законченный фильм»¹⁵.

По ходу работы над правительственным заказом Эйзенштейн снял также День мертвых для своего собственного фильма. Для этого ему пришлось обмануть своих «консультантов-надсмотрщиков». Он взял скелеты из медицинского института и обрядил их как банкира, генерала и архиепископа. Этих мертвых кукол он снял на крыше своей гостиницы. Скелеты, смонтированные параллельно строгим, официальным кадрам, должны были произвести саркастический эффект.

К ноябрю осталось только 6 тысяч долларов. Синклер предложил полностью отказаться от «Солдадеры» и постараться закончить начатые эпизоды. На тот момент ни одна из новелл не была снята полностью. Синклер становился все более подозрительным: он полагал, что незаключенность — одна из хитростей режиссера. Эйзенштейн продолжал жаловаться на Кинброс; теперь они могли общаться только через Александрова. Также Эйзенштейн возбесило, что Синклер начал показывать отснятый материал

¹⁴ Weisberg H.G. The "Loser" of Two Devils. Concerning the Case of "Que viva Mexico" // The Modern Monthly. 1933. Vol. VII. No. 3. P. 300.

¹⁵ Лейбман Сеймуре 7 января 1932 г. см. в: Stern M. Op. cit. P. 211–212.

прессе. Масла в огонь подлила статья Эдмунда Уилсона в «The New Republic» от 4 ноября. Влиятельный критик написал, что в Мексике Эйзенштейн впервые в жизни пользуется абсолютной творческой свободой. И это будет его первый по-настоящему свободный фильм. Эйзенштейн не мог проигнорировать это утверждение, ставшее под удар его репутацию на родине. 9 ноября он послал в журнал свой ответ, копию которого отправил в Азию, и обсудил этот вопрос с Синклером. Тот напомнил, что приказ вырезать Троцкого из «Октября» доказывает всей западной прессе правоту Уилсона, однако Эйзенштейна это не убедило. Его возражения Уилсону были опубликованы только через месяц, 9 декабря. Дабы укрепить доверие Эйзенштейна в глазах Москвы, Синклер написал статью для «Правды», опубликованную 7 ноября: «Я не встречаю трудностей в своей работе, кроме бойкотирования капиталистической прессы всякой социалистической деятельности в Соединенных Штатах. Я собираю деньги для картины, которую Эйзенштейн ставит в Мексике. — блестящего триумфа русской кинематографической техники. Надеюсь, будущим летом посетить Россию и собрать материал для романа об участии американцев в перестройке советского сельского хозяйства, а также сценария для фильма Эйзенштейна на ту же тему». Эйзенштейну это мало помогло.

Как раз в это время к развязке подошла еще одна драматичная история, вызвавшая неожиданные последствия. Отец Фреда Данашева, техник, следивший за проекцией мексиканской пленки в Голливуде, был русским эмигрантом, Анатолием Владимировичем Данашевским. В середине 1920-х годов он переехал в Советский Союз помогать строить кинопромышленность. В 1930 году начался политический процесс над Промпартией, целью которого было выявить шпионов среди инженеров, которых обвинили в медленных темпах индустриализации и заодно во всех прочих несчастях. Отец Фреда накрыла волна репрессий. Он был обвинен во вредительстве, преступной трате средств, расхищении пленки и не оправданном «нуждах производства» «грандиозном строительстве» новой студии на Потыпинке.¹⁴ Фред просил Синклера написать

¹⁴ Цит. по: Кремлевский кинотеатр. 1928–1953 / под ред. Л. Максименкова, К. Агаджяна и др. М.: РОССПЭН. 2005. С. 148. 5 июля 1931 года А.В. Данашевский был приговорен к расстрелу, замененному на заключение в концлагерь на 10 лет; освобожден после вмешательства Сталина в феврале 1932 года (Там же. С. 149).

Сталину, 21 ноября, месяц спустя после ходатайства писателя, пришла телеграмма с ответом. После нескольких фраз о судьбе Анатолия Владимировича (Сталин обещал похлохатайствовать перед высшим органом власти об амнистии, если Синклер будет настаивать, хотя у ГПУ были прямые доказательства виновности Данашиевского), в письме говорилось, что «Эйзенштейн потерял доверие сына товарищей в Советском Союзе. Его считают дезертиром, порывавшим со своей страной. Боюсь, что скоро перестанут здесь им интересоваться»¹². Синклер незамедлительно написал ответ, в котором защищал режиссера. Эйзенштейн мог бы разорвать связи с Москвой еще тогда, когда подвергся жестоким нападкам в Соединенных Штатах, но несомненно оставался преданным родине. Долгое пребывание в Мексике — не его вина, он вернется в Советский Союз, как только закончит фильм.

Поначалу Синклер не хотел сообщать Эйзенштейну о телеграмме, дабы не волновать его лишней раз, но тот узнал об ухудшении ситуации на родине из других источников. Начиная с лета режиссера бомбардировали письмами, в которых требовали его возвращения. 24 июля Шумяцкий уже посылал ему ультиматум: «Мы ждем Вашего приезда, открывшего говоря, ждем вне всякой заискиваемости от В[ашей] мексиканской фильмы. Она — только эпизод В[ашего] творческого пути. [...] Здесь же — огромное поле работы, ждущее своих мастеров. Вот почему мы проявляем нетерпение, ибо дальнейший Ваш отрыв от советской кинематографии со всех точек зрения недопустим. Голливуд и теоретические эксперименты в нем, конечно, не плохая вещь, ждущие Вас в СССР работы — во сто крат важнее. Итак, до скорого свидания в Москве»¹³.

9 сентября Эсфирь Шуб умоляла Эйзенштейна: «Вам скорее, как можно скорее надо возвращаться в СССР. [...] Дорогой, не думайте, что я так через океан утверждаю, что и теперь снятый Вами материал совершенно достаточен для новой В[ашей] работы»¹⁴. В ноябре мать послала ему тревожащую телеграмму. Он ответил, что слухи о его невозвращении — это фантазии белой прессы: «Ma loyauté inébranlable [Моя преданность непоколебима]»¹⁵. Однако

¹² Текст письма приводится в: Grubbi M.H., Gotsdiner R. Op. cit. P. 212; Кремлевский канцеляр. С. 149.

¹³ Кремлевский канцеляр. С. 149.

¹⁴ РГАЛМ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. кр. 2259, л. 9.

¹⁵ РГАЛМ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. кр. 2551, л. 50.

27 июня драматичная телеграмма пришла от Пера. Мнение Сталина, что Эйзенштейн — перебежчик, стало, по-видимому, известно и в Москве. «Pray You urgently believe. Your situation unbearable most most serious. Impossible stay Mexico longer week more. Understand. Impossible give details. Wire immediately. Shunko list exact data arrival if necessary. Grisha must finish film alone. No Kindergarten this time. Pearl»².

Эйзенштейн, видимо, тотчас же отбил телеграмму Кириллу Шутко (к несчастью, письмо было утрачено: Шутко арестовали в 1937 году, и его архив пропал). В тот же день Пера отправил еще одну телеграмму: «Your answer Shunko absolutely silly. Misunderstand absolutely situation. Last word come immediately if not late. Pearl»³.

Эйзенштейн не мог знать, что недоверие Сталина было основано на конкретных прецедентах. В 1929 и 1930 годах целая волна светских граждан не вернулась на родину. Многие из них брали свои дипломатические посты. С другой стороны, до Эйзенштейна дошла информация об аресте вернувшегося из Германии Малевича, которого отпустили только благодаря вмешательству Шутко. Эйзенштейн считал, что он, как режиссер самого революционного советского фильма, не должен беспокоиться из-за подобных пустяков.

То, что Сталин обвинил Эйзенштейна в дезертирстве, имело еще и другие последствия. Один из калифорнийских миллионеров-миллиардеров, «комрад» товарищ Хилкович, пригрозил забрать свои деньги, вложенные в проект, потому что не хотел поддерживать «антисоветскую» личность. Американо не решилось выплатить обещанные 25 тысяч долларов и в качестве основания выдвигало неважное положение Эйзенштейна. Совокупно периодически приостанавливало выплаты семьям. Эйзенштейн попросил Сивклера вмешаться и выдавать членам семей по 250 долларов в месяц. Писатель заплатил им из своего кармана.

² РГАПН. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 1622. Л. 11. [«Заключили нас поверить как можно быстрее, что наше положение нестерпимо и становится все более и более серьезным. В Мехико невозможно оставаться даже неделю. Поймите. Детали познать невозможно. Телеграфируйте немедленно. При необходимости Шутко укажет дату возвращения. Прика должен закончить фильм один. Срочно не до августа сада. Pearl» (англ.).]

³ Там же. Л. 12. [«Ваш ответ Шутко — совершенно глупость. Ситуация нам реально не ясна. Прокладите немедленно, если еще не поздно. Это последний слух» (англ.).]

Чтобы спасти ситуацию, Эйзенштейн для проформы пообещал Амжино смонтировать фильм в Москве. Когда Синклер узнал об этом, он был невероятно удивлен — это не входило в их соглашение. На самом деле Эйзенштейн тоже не хотел монтировать фильм в Москве и надеялся, что Синклер уладит вопрос с завершением ленты в Голливуде. Но эта двойная игра обернулась для него роковыми последствиями.

Пока Эйзенштейн заказывал эскизы на гаспенде и готовился снимать «Солдату», Синклер отправил Сталину отчет о работе и включил в него статью о фильме, опубликованную в «The New York Times» 29 ноября. Это письмо было датировано 3 декабря. Синклер не знал, что 9 декабря Сталину подали целую папку со свежими статьями об Эйзенштейне. Сопровождало подлинную письмо Шумицкого. Одна из газетных вырезок сообщала, что Кинг Видор собирается делать грандиозный фильм о Сталине с Эйзенштейном в качестве ассистента и консультанта. «Это будет второй "Ben Hur"»²¹. За основу сценария будет взята книга троцкиста Исаака Дов Лавина «Сталин». Шумицкий в своем письме заключал: «Ожидание в европейской кино-прессе по этому вопросу указывает на то, что и американские и германские кино-сценаристы, взглянув на Эйзенштейна какие-то надежды»²². Можно только догадываться, какой эффект этот материал произвел на Сталина. Как бы то ни было, Амжино было приказано немедленно разорвать договор с предателями и приостановить выплаты Синклеру. 25 декабря 1931 года Эйзенштейн получил официальное уведомление, что он и двое его сотрудников считаются «переблуженными». Синклер был в шоке от разрыва контракта со стороны Амжино и велел Кингбиро тотчас возвращаться в Пасадену, чтобы отчитаться о ходе съемок.

Рождество 1931 года Эйзенштейн встретил на гаспенде; его съемочная группа отправилась в Мехико. Он писал Сеймуре Стерну: «В дурачьи компаниях, какую я только могу вообразить — то есть один на гаспенде [...] Как Вечный Жид, или Данте, пробравшийся через ад, я выхожу из адной передельки только для того, чтобы попасть в другую — и как правило еще худшую! — из огня да в полымя. "Дантеизм масс" (накал эмоций) — победоносный заголовок, сопровождающий мою карьеру, по правде следовало бы пере-

²¹ Film-Critic, 30.11.1931, № 280, 3, 1.

²² ЦГАЛМ. Ф. 2487. Оп. 1. Ед. кр. 74. Л. 7.

делать и "дикие" бедствия" (mess moment)... Но я и впрямь прихожу к отчаянию от того, что не прихожу к отчаянию и продолжаю двигаться слепойшим оптимизмом в мире!»²¹

Без Камбро работа продвигалась куда быстрее. Эйзенштейн попросил Синклера предоставить ему все финансовые полномочия — все равно Камбро лишь проматывал и проныривал средства. Но Синклер после обстоятельных переговоров с Камбро принял прямо противоположное решение, передав все полномочия последнему.

В ответ Эйзенштейн выдвинул Синклеру 29 января свой ультиматум. Он не снимет ни одного метра пленки, если Камбро останется. Синклер отреагировал на угрозу Эйзенштейна хладнокровно (по-видимому, он был к ней готов). Угроза означала разрыв контракта, и теперь трест должен был принять меры, чтобы защитить свою собственность. Как раз в это время Синклер получил от Амико отчет об эйзенштейновском методе съемки «Октября». Когда бюджет оказался исчерпан, режиссер просто-напросто попросил еще денег — и получил их. 12 января Синклер ответил на ультиматум Эйзенштейна: режиссер должен принять Камбро, определить обязательные сроки окончания съемок и отказаться от эпизода «Солдаты». В противном случае съемки будут немедленно остановлены. После этой угрозы Синклер получил от Эйзенштейна план, показавшийся ему абсурдным²². Его реакция понятна: Эйзенштейн обещал снять за 30 дней — как раз до начала сезона дождей — больше, чем он снял за весь предыдущий год.

Эйзенштейн был совершенно измотан. Он облысел. Весь месяц у него болели зубы. Кончилось это тем, что 20 января Эйзенштейн пошел сначала к дантисту, который вырвал ему семь зубов, а затем — прямиком к невропатологу. Эйзенштейн умолял Синклера распрощать своего адвоката в Мексике насчет Камбро, если его собственное слово тому недостаточно. Но Синклер оставался непреклонен. Он вновь попытался продать фильм, на этот раз за 145 тысяч долларов и 50 процентов прибыли. Когда эта попытка провалилась, Миря и Эстон Синклер отправили Камбро 24 января телеграмму: «Не допускаю больше никаких съемок. Немедленно возвращайтесь домой. Вместе с группой»²³. В ответ Эйзенштейн

²¹ Там же. *Seton M. Op. cit.* P. 236.

²² *Ibid.* P. 266.

²³ *Cordell H.M., Cottrill R. Op. cit.* P. 274.

25 января отозвал все свои жалобы на Кимбро и принес извинения в нотариально заверенном письме. Он принимал мистера Кимбро, шурина Эптона Синклера, в качестве исполнительного директора и соглашался с требованиями Синклера по всем пунктам. Александр извинялся за недавние проказы и списывал их на болезнь Эйзенштейна. Ровно два дня спустя Эйзенштейн написал в Москву, что его вынудили пойти на уступки.

В конце января Синклер разрешил отвести еще десять дней на съемки с бюджетом в тысячу долларов. Эйзенштейн должен был письменно отказаться от эпизода «Солдadera»²⁸. Режиссер принял последнюю попытку спасти картину, попросив выступить в роли посредницы Залку Фиртеля: «Я исчерпала все способы убеждения. Я сделаю все, что он хочет... Я согласился на Кимбро, согласился на все, на все... только бы они дали мне закончить фильм. Я работал, терпя непереносимые оскорбления, нет, не работал — сражался... Используйте ваше плечо Мелен и убедите его (а главное — *се*) дать нам закончить наш фильм»²⁹. Эйзенштейн, который только что согласился убрать эпизод «Солдadera», доказывал в письме, что этот эпизод — важнейший во всем фильме. Без него работа якобы не имела смысла. Залка показала Синклеру это письмо, которое, как и следовало ожидать, описывало трения Эйзенштейна с Кимбро. Ситуация еще более обострилась, когда Залка Фиртель выложила на стол другие факты: «[Дэвид О.] Зельвиник уполномочил меня сообщить Эптому Синклеру, что он хотел бы увидеть весь фильм, снятый Эйзенштейном, в том виде, в каком тот его задумал, чтобы выкупить группу "Пасадена" и самому финансировать картину. [...] В тот вечер Эйзенштейн телефонировал из Мексики, и я сказала ему о предложении Зельвиника. После чего я позвонила Эптому, повторила то, что сказал Зельвиник, и добавила, что говорила с Сергеем. Но госпожа Синклер была непреклонна. Она твердо решила положить конец мексиканскому предприятию, пути назад не было. "Госпожина Эйзенштейна давно уведомили, что съемки будут прекращены. Фильм принадлежит группе "Пасадена" и не может быть продан или профинансирован кем бы то ни было"»³⁰.

²⁸ *Orlando H.M., Gottmann R. Op. cit.* P. 279.

²⁹ *Wynd S. The Kindness of Strangers*, New York, 1969, P. 156–157.

³⁰ *Leyda J., Vaynsen Z. Eisenstein at Work*, New York: Panther Books, 1982, P. 70–71.

Синклер заявил, что Эйзенштейн его обманул, и оборвал переписку. 5 февраля он приказал Кимбро прекратить съемки и в течение двух дней покинуть Мексику вместе с Эйзенштейном. Это решение было ускорено телеграммой от Амико, сообщавшей, что срок пребывания Эйзенштейна за границей истек, и требовавшей его возвращения. Это был конец. 12 февраля Кимбро сообщил, что они находятся на пути в США.

Через несколько месяцев Синклер написал об этих событиях в своей автобиографии «Американский блокост» (1932), где назвал приказ об окончании работы над фильмом коротким замыканием. Сам он находился между двух огней — Эйзенштейном и своей женой. Когда та узнала об обвинениях, выдвинутых Эйзенштейном против ее брата Кимбро, с ней случился нервный припадок, она кричала и требовала, чтобы Синклер пошел к этому концу.

Вместо планировавшихся четырех месяцев Эйзенштейн провел в Мексике четырнадцать, отсняв около 80 тысяч метров пленки — в три раза больше установленного количества. Синклер потратил вдвое больше первоначального бюджета, а впереди его ждали еще более значительные расходы. Марн созвала родственников и адвокатов для последней консультации, которая и скрепила печатью судьбу фильма. Обычно именно ее винят в плачевном финале, но Синклер использовал ее как щит: женская истерия, честь семьи и страх потерять деньги — все это немалые основания для разрыва отношений. Как бы то ни было, на самом деле мексиканское приключение было драмой двух мужчин — Синклера и Эйзенштейна. Синклер утратил веру в Эйзенштейна и в его порядочность. На уровне личных взаимоотношений он был глубоко разочарован. Не подумав, они оба показывали свои письма посторонним лицам и читали письма других, не зная возможных последствий. Эйзенштейн потерял дипломатический такт, выставив близкого родственника семьи — брата Марк и доброго друга Эптона — безработным разгуляком, которому Синклеры подыскали место директора картины. Синклер показал Эйзенштейну письма Кимбро. Его бессознательный авторитетный оскорбил режиссера сильнее, чем нападки майора Пиза. Нечестная игра, в которую были замешаны Эйзенштейн, его московские начальники, Амико и Синклер, убедила последнего, что Эйзенштейн его обманывает и плетет за его спиной интриги. Синклер считал, что Эйзенштейн отказался довести хотя бы один мизанс до конца, с тем чтобы про-

тратить время и позднее превратить материал в шесть самантин-тельных картин: Эйзенштейн пообещал принять Камбиро, но тут же отказался от своих слов, рассказав всем, что на него надвинули. Он согласился издать эпизод «Спадалера», но письмом Зальве Фир-тель доказывало, что он по-прежнему готовился к его съемкам. Сниклер понял, что Эйзенштейн не предскажет и что ему с ним не совладать. Когда в 1935 году в Пасадену приехал Шумицкий, Сник-лер обо всем ему рассказал и был рад, когда тот подтвердил его подозрения: «Что ж, он вас перехитрил, вот и все!.. А мы-то дума-ли, что имеем дело с идеалистами и с товарищами!» — написал Сниклер позднее¹⁷.

Проблема, разумеется, была сложнее. Сниклер не разбирался в тонкостях кинопроизводства и не мог влиять на погодные усло-вия, хаос, нехватку денег и упрямого режиссера. В своей неустой-чивости и поражении Сниклер явно не хотел признаваться даже себе самому. Фрустрация вылилась в поток обвинений против Эйзенштейна. В письмах его друзьям и московскому начальству Сниклер не устал подчеркивать, что Эйзенштейн оставался в Мексике за его, Сниклера, счет, вместо того чтобы вернуться в Рос-сию. Он специально оттягивал время, дожидаясь возобновления контракта с «Paramount». Все его мексиканские знакомые были триангистами и гомосексуалистами! Эдмунду Уилсону он сообщил, что не сразу разобрался в странной сексуальной ориентации Эйзенштейна. В Голливуде его окружали 16 мальчиков «этого со-рота», в Мексике вокруг него вились 27 подобных типов¹⁸. В письме Марк Сетон от 5 апреля 1950 года Сниклер даже объяснял кон-фликт между Эйзенштейном и своим шурином как шок, испытан-ный благовоспитанным (т. е. консервативным и гетеросексуаль-ным) аристократом от матер (ленивого) художника-перца, к тому же гомосексуалиста¹⁹.

Утверждения, что Эйзенштейн — коварствен, основывались главным образом на его рисунках, которые Камбро и Сниклер сочли порнографическими. Когда офицеры на танковом открыли в их присутствии ченюзаны съемочной группы, забытые синжками и оборудованием, они обнаружили там заодно и рисунки

¹⁷ Seton M. Op. cit. P. 516.

¹⁸ Wilson E. The Thirties: From Notebooks and Diaries of the Period / ed. by L. Edet. New York, 1982. P. 404.

¹⁹ Seton M. Op. cit. P. 516.

Эйзенштейна. Польнейские, по словам Синклера, сказали, что в жизни не видели ничего «отвратительнее»: самого Синклера повергли в ужас картины совокупляющихся животных и людей в непристойных позах. Особенно его шокировал рисунок Голгофус: сгеттированный член Христа был настолько большим, что раскатыл возвратившийся разбойник мог взять его в рот. Эскизы были исполнены очень тщательно, двумя разными цветами, что еще сильнее шокировало Синклера. Лишь спустя какое-то время владелец нью-йоркской галереи Джон Беккер купил эти рисунки и впервые выставил их как предметы искусства.

Слухи об «извращенности» Эйзенштейна распространились быстро. Синклер писал другу Эйзенштейна профессору Дана: «А что если я еще и скажу вам, что великий художник — извращенец и что он ввез в Соединенные Штаты несметные количества немилых грязных рисунков и фотографий... сделанных на наши деньги? Причем ввез их в багаже, который принадлежал нам и в котором находились все бесценные снимки экспедиции. Все это арестовали таможенные власти Соединенных Штатов. У нас чуть не конфисковали все наше имущество, а в газетах едва не разразился чудовищный скандал»¹⁴.

15 ноября 1932 года Лейба написал Стерну письмо: «Что касается сексуальных извращений, то, по-моему, это ребяческое обвинение. Эйзенштейн не святой, однако он не пьет, не курит и не ходит на разнузданные вечеринки. Его подозревают в гомосексуальности, но Вы же знаете, что под этим подозрением живут тысячи евреев. Он сделал здесь кучу... рисунков. Но он никогда не собирался публиковать их или же выставлять»¹⁵.

После отъезда русских Лейба не верил, что они покинут Мексику навсегда. Он думал, что все еще можно уладить. На американской границе в Ларедо въезжавшую вину Эйзенштейна признали негодной. Большую часть месяца, до 12 марта, они провели без денег в маленькой грязной гостинице в ожидании транзитной визы. Синклер не посылал им ни цента. Им оставалось занимать деньги или зарабатывать. Они сняли короткометражные фильмы о мексиканской танцовщице Марии Терезе Монтойя и продали их за полторы тысячи долларов каждый. Кимбро уехал 24 февраля. Сеймур Стерн, Синклер и Акино начали бороться за то, чтобы

¹⁴ *Soros At. Op.cit.* P. 235.

¹⁵ *Ibid.* P. 231-232.

русским выдали транзитные визы. Стерн хотел поднять волну протеста, но Линкфорд, Дисней, Чаплин, Любич, Де Милль и Витор не желали подписывать еще одну петицию в защиту Эйзенштейна. Только Шульберг и Штернберг по-прежнему были готовы что-нибудь предпринять, чтобы уладить дело.

У Эйзенштейна был месяц на то, чтобы обдумать свое положение. Он провел в Мексике больше года — и не закончил картину. Его репутация в Москве была подмочена, отношения с преданным помощником Грицей — испорчены. Их пути с Синклером разошлись, и он обнаружил в американском писателе черту своего отца-тирана. История создания мексиканской картины во многом напоминала его прежние фильмы. Существовал приблизительный сценарий, реализовать который полностью не представлялось возможным: он постоянно вынужден был себя ограничивать и выбирать лишь некоторые эпизоды. Но до сих пор он исключительно работал в условиях крайней спешки и политического давления сверху. Прежде ему приходилось укладываться в короткий отрезок времени, потому что дата премьеры всегда устанавливалась до начала съемок. Никаких отсрочек быть не могло, поскольку дата не имела никакого отношения к фильму и зависела от государственных событий. Невозможность выполнить госзаказ в срок подталкивалась значительными средствами — не только финансовыми, — которые находились в его распоряжении. Армия и флот с их организацией, обеспечением, техникой, тысячами статистов могли заполнить огромные пространства — причем бесплатно! Затраты почти не принимались в расчет. Как только давление этих внешних обстоятельств отпало, Эйзенштейн затянул съемки на четырнадцать месяцев вместо двух, с головой погрузившись в материал.

Синклеру, который так же мало разбирался в кинопроизводстве, как и его юрник Кимбро, проект с самого начала был не по душе. Мексика слывала дешевой, но 50 тысяч долларов были смехотворной суммой для фильма, который задумал Эйзенштейн. MGM потратила десятеро больше на менее масштабную постановку «Вина Вальса!». Эйзенштейн знал, что в Голливуде одна его зарплата превысила бы весь синклеровский бюджет. Действительно ли он тратил время зря? Действительно ли он целый год, как подозревал Синклер, ждал, что «Рагинниш» возобновит свое производство и поэтому оттягивал окончание съемок?

В своей жажде людей, экзотики, чувственности Эйзенштейн привнес в Мексику. Пусть его и звали на край света, в нем

жизно-сознание своей миссии, мысль о том, что он делает кино для всего мира. В Мексике он обнаружил то, чего не хватало европейским, американским и советским фильмам. Его фиаско было болезненным, но он не считал, что все потеряно. Он полагал, что еще сможет спасти проект за монтажным столом.

После того как в дело вмешались семь сенаторов (Синклер обратился к ним с просьбой о помощи), русские наконец-то получили транзитную визу. Правда, им не разрешалось въезжать в Калифорнию; они могли проехать в Европу только через Нью-Йорк. Виза была действительна в течение месяца. 14 марта троица пересекла границу, после чего в Эйзенштейну сразу же подошла копия интервью корреспондент «New York Herald Tribune».

Синклер отправил Эйзенштейну телеграмму: «Писатели одобряют ваше предложение Акино монтировать картину в Москве. [...] Пленку переправим с Богдановым. Также Ваши чемоданы и коробки. Ваши заявления, что картина незакончена, губительны. Настаиваю, чтобы вы не делали подобных заявлений»¹⁶. Они арендовали машину и выехали в Нью-Йорк.

Теперь Эйзенштейн знакомился с колониальным кинем. Чтобы подзаработать, он опять читал лекции, в том числе в Новом Орлеане, в африканской баптистской церкви. Эти задержки вывели Синклера из себя. Он пообещал прислать в Москву позитив к 1 апреля и одновременно угрозами продать негатив, если Эйзенштейн не покинет страну в течение двух недель.

1 апреля Эйзенштейн прибыл в Нью-Йорк. Сперва он остановился в отеле «Эрмитаж» на Таймс Скваер, затем переехал в «Барбикон Плаза». Как только снятый в Мексике материал оказался в Нью-Йорке, Эйзенштейн тотчас показал его всем своим друзьям. Синклер потребовал у своих адвокатов остановить показы и вернуть ему копию. Акино заинтересовалось у Синклера, не оплатит ли он обратные билеты съемочной группы. Эта новая просьба дала (з всем было известно, что «Paramount» давно оплатил расходы русских по возвращению), задержка с отъездом, вещи, которые Эйзенштейн говорил в интервью, привели Синклера в ярость. Писатель переживал за свою репутацию.

Он угрожал Эйзенштейну серьезными неприятностями, если тот позволит себе какие бы то ни было публичные высказывания против него или его семьи. Если в ноябре 1931 года Синклер

¹⁶ Geduld H.M., *Geduldswaak R.* Op. cit. P. 293.

он заигрывал режиссера перед Сталиным, то в марте 1932-го он окликивал его перед советскими чиновниками. 19 марта в письме представителю Амино Смариову он даже изобразил дело так, что Эйзенштейн замыслил измену. Эйзенштейн, дескать, тянул с окончанием съемки в Мексике, поскольку стремился использовать любую шанс, чтобы остаться в США. Его голливудский агент пытался устроить ему контракт, и «Paramount» в результате предложила ему осуществлять постановку в Индии с бюджетом в 3 миллиона долларов. В довершение всего, Эйзенштейн договорился об испанской въездной визе через своего друга, посла дель Вайо. Он, Синклер, был рабочим этого предателя в течение шестнадцати месяцев! Описав он — в подробностях — и инцидент с рисунками. В заключение письма Синклер патетически заявил, что он выполнил свой долг и вернул Эйзенштейна Советскому Союзу¹⁷.

Разумеется, эта версия событий служила его собственным целям: он хотел представить свое решение о прекращении съемок как политический шаг, а не как личную или финансовую катастрофу.

5 апреля Синклер заявил, что пленка будет находиться исключительно в его распоряжении (Амино, правда, выполнило приказ только после того, как Эйзенштейн покинул Нью-Йорк), и запретил режиссеру любой доступ к материалам. Он анонсировал отправить пленку со следующим кораблем, но боялся, что Москва сделает копию негатива, то есть незаконно размножит ленту. Поэтому он хотел, чтобы кто-нибудь поехал в Москву и проследил там за монтажными работами и судьбой негатива. В то же время Синклер знал, что ему придется заплатить 15 тысяч долларов таможенной пошлины за ввоз в страну готового фильма. Вконец все да и против, он решил — уже после отплытия Эйзенштейна, — что оставит копию в Соединенных Штатах и наймет кого-нибудь смонтировать фильм.

Многие американские друзья Эйзенштейна сомневались, что Синклер сдержит свое обещание и отправит негатив в Москву. Они попытались продлить его визит, чтобы он смог закончить свой фильм в Нью-Йорке. Адвокат Эрик С. Бут вступил в переговоры с издателем Линкольном Карстейном, издатель журнала «Hound and Horn», написал 30 апреля 1931 года в «Airt Weekly», что это самый роскошный материал, какой ему когда-либо доводилось видеть. Он напомнил ему спящую александрийскую библиотеку Цезаря

¹⁷ Там. 5. 307–310.

и рубensoвскую копию «Битвы при Аньяри» Леонардо да Винчи. Но утрата этих произведений, утверждал Кирштейн, не столь печальна, как возможная утрата этого фильма. Это был явный камень в огород Синклера, который лопнул Эйзенштейна его собственного материала и вел себя как банкир, а не как художник.

В ответ на эту кампанию Синклер заявил, что пишет автобиографию, где раскроет подлинную историю мексиканской ленты и проклянет его, Синклера, роль в ее создании. Он согласился быть продюсером фильма, чтобы поддержать революцию в кинематографии и не собирался извлекать из этого прибыль. Деньги должны были пойти в учрежденный писателем Фонд Синклера, который будет дарить книги библиотекам по всему миру. Поощрию Синклера укрепила кампания по его выдвижению на Нобелевскую премию, поддержанная 403 европейскими и американскими интеллектуалами, в число которых вошли Альберт Эйнштейн, Бертран Рассел и Джон Дьюи. Но то было лишь предвестие скандала, который будет бушевать в прессе на протяжении еще двух лет.

Амкиво тем временем убедил Эйзенштейна возвращаться домой. Ему некому было излить душу. Он позировал футуристу Давиду Бурлюку, который переехал в Нью-Йорк в 1922 году, и мексиканцу Жану Шарлу, которому сказал, что боится выволочки в Москве. Своей спутнице по нью-йоркским прогулкам, танцовщице Саре Милларед Штраус он сказал, что возвращается в Москву ради матеря. 19 апреля был дан прощальный ужин в честь Эйзенштейна и Тисса, организованный Драйвером. Друзья и журналисты пришли проводить их в порт. Александров остался в Америке.

С борта парохода, пересекавшего Атлантику, Эйзенштейн написал Муссинаку, что хотел бы еще раз увидеть Париж, но что это невозможно. Он мог бы сойти на берег в Англии, но решил, что пунктом прибытия станет Бремен. Через девять дней он был в Берлине, где остановился в отеле «Савой» на Фохененштрассе. Позднее он утверждал, что над ним жил Питлер.

В Берлине Эйзенштейн встретился с Хансом Фельдом и Мартой Фейхтвангер. Познакомил он еще раз и Вальеску Герт. Лотта Эйхнер, писавшая рецензии для «Film-Kurier», одна из самых оригинальных толкователей немецкого экспрессионизма, взяла у Эйзенштейна интервью о монтаже мексиканского фильма. Берлинскими друзьям режиссера, видевшим его полтора года назад, показалось, что он постарел на десять лет. Он похудел, потерял зубы и свою величавую шевелюру.

В нескольких интервью Эйзенштейн заявил, что вскоре сделает фильм-травелог о Советском Союзе и «Суньери богов» — картину, рассказывающую о его опыте столкновения с капитализмом.

6 мая Синклер, не оставив в известность Эйзенштейна, договорился об отправке всех визитов в Лос-Анджелес. 8 мая Эйзенштейн выехал в Москву с Брехтом, которого пригласили на премьеру его фильма «Kuhle Wampe»²⁸.

Они встретились впервые — и не знали общего языка. Вряд ли их «встреча» была случайностью. Брехт признался, что не «Потемкин» сделал его марксистом. Он находил сомнительным тот эмоциональный шок, который был для Эйзенштейна главным инструментом воздействия на зрителя. Он считал, что режиссер лишает аудиторию необходимой дистанции и аналитической способности понимать то, что ей показывают. Фильмы Эйзенштейна полностью монополизировали зрителя, делали его легко доступным для манипуляции, восприимчивым к любой заданной идеологии. В глазах Брехта успех фашизма лишь подтверждал опасность подобного искусства. Для Эйзенштейна же Брехт был немецкой версией Третьякова. Он находил его высказывания риторическими, схоластическими, а стало быть, неэффективными и скучными.

Накануне отъезда Эйзенштейн отправил чек на 15 долларов Лестеру Куэнзу, секретарю Киноакадемии в Голливуде. Данная сумма покрывала дорожный членский взнос и гильдию режиссеров. Эта соломинка должна была поддерживать его связь с миром, который он покидал.

9 мая Эйзенштейн прибыл в Москву. Почти три года прошло с момента его отъезда. Больше он никогда не пересечет границу СССР.

²⁸ Полное название: «Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?» («Кухле Вампе, или Кому принадлежит мир?»). Брехт выступил в картине соавтором сценария, над которым работали также Эрст Оттвальд и постановщик фильма, режиссер болгарского происхождения Элиан Дудон. Тем не менее внимание Брехта на идеологическую и социальную картину обфускирует решением фаворитов: Жюльен Б. Немецкое кино. 1895–1933 // Конференция записки. 2002. № 58. С. 44–45). — *Druck: pdf*.

1932–1934

Возвращение

На Белорусском вокзале его встречали Юлия Иванова, начальник Главного управления кинофотопромышленности Шумицкий, друзья (Штраух, Гмизер, Аташова) и фоторепортеры. Его багаж состоял из тридцати двух пустых чемоданов, забитых книгами. Домой его отвезли в автомобиле с открытым верхом. Он далеко не сразу начал осознавать перемены, которые происходили на родине за время его отсутствия.

В 1930 году кинопроизводство в Москве постепенно начало переезжать в студию Союзкино на окраине города, в район Потылиха на Воробьевых горах. К 1935 году эта киностудия станет крупнейшей в стране и будет переименована в Мосфильм. Борис Шумицкий развернул широкомасштабную деятельность, направленную на превращение советской кинематографии в самостоятельную индустрию. Развитие кино было составной частью вызванного первой пятилеткой «великого перелома» — партии нуждалась в действенном средстве создания новой советской идентичности. Начиная с 1930 года кинематография стала объектом обширных государственных инвестиций: если в 1927-ом государство выделило на кино 4 миллиона рублей, то через десять лет эта цифра увеличилась до 225 миллионов в год. Новые вложения сделали возможным немыслимое ранее развитие — пусть даже оно и сдерживалось техническими, экономическими и идеологическими ограничениями. В 1928 году резко сократили валютные ассигнования на кино, что означало радикальную перемену. Нужно было строить фабрики, обеспечивающие пленкой и техникой, которые до этого ввозили из Германии. Импорт иностранных картин был постепенно заморожен. С 1930 по 1946 годы лишь несколько зарубежных фильмов (потенциальный источник конкуренции, инве-

сящей хаос в эмоциональный мир зрителя) попало в регулярный прокат, и зрители были спасены от иностранных киногрез. При этом наметились тенденции, которые определили особенности экспансии советского кинематографа: число зрителей выросло за счет строительства кинотеатров и увеличения числа прокатных копий (что стало возможным в связи с производством собственной позитивной пленки), при этом резко сократилось число произвольных картин. В 1928 году в Советском Союзе было выпущено 124 фильма, в 1930 — 11, а в 1933 — 29. Этот спад был связан с переходом от немого к звуковому кино и с переориентацией на внутренние ресурсы. Немногочисленные законченные фильмы бесконечно копировались на позитивном сырье местного изготовления и расходились по всей стране. Так зрительская аудитория воочию сталкивалась с «важнейшим из искусств». Изменялась и прокатная политика. В 1920-е годы репертуар обновлялся каждую неделю восемнадцатью новыми фильмами, а в 1930-е фильмы менялись лишь раз в месяц и их было не больше четырех. Поскольку кино осталось единственным доступным развлечением, зрители оказались во власти кинематографа и были вынуждены потреблять идеологию в качестве развлечения. Отныне кино управлялось центральным органом, который мог вмешиваться в производство и прокат на любом этапе: он проверял сценарии, просматривал законченные фильмы, принимал кадровые решения относительно режиссеров, распределения ролей, костюмов и музыки. Сталин рассматривал кино (которое все больше подпадало под его личный контроль) не только как коллективный труд кинематографистов, но и как свое собственное творение. «Вождь нашей партии и страны, вождь Мировой Революции товарищ Сталин уделяет большое внимание искусству, находит время, чтобы посмотреть лучшие фильмы, исправлять их ошибки, говорить с мастерами, указывать пути развития каждому из них»¹. Оценка, прозвучавшая из уст Сталина в 1935 году, была не только обязательным риторическим элементом того времени, а сущей правдой.

Кино было лишь малой частью «великого переворота». В 1931 году прошли первые показательные процессы, сначала против Промпартии, потом против меньшевиков. Процессы предвещали волну «кредиторской» истерии. На общественных

¹ Шухомов В. Кинематография вилланов. М.: Кинофониздат, 1935. С. 33–34.

собранных звучали голоса, требовавшие для вредителей смертной казни. Пильняк писал: «Здесь пахнет кровью»¹. После суда смертные приговоры были заменены разными сроками, и инженеры продолжили свою работу в тюрьмах, однако процессы начали формировать новое поведение интеллигенции. Партийный и государственный аппарат не допускал, чтобы она отмахивалась, — молчание расценивалось как преступление. Позиция художника тоже должна была измениться, и это привело к радикальным поворотам. В 1930 году закончил самоубийством Маяковский. Ассоциация пролетарских писателей (РАПП) вела агрессивную кампанию против нелояльных писателей вроде Замiatина и против «просто поэтов» вроде Пастернака. 23 апреля 1932 года партия решила распустить все художественные организации. Поначалу художники восприняли это решение как либерализацию, поскольку постановление касалось и РАППа, возмущавшего прямое вмешательство партийного аппарата в литературную жизнь.

В тот период, когда Эйзенштейн находился за границей, а РАПП активно настраивала общественное мнение против «конкутинков», режиссер «Потемкина» был классифицирован как представитель мелкобуржуазной интеллигенции, плетущийся в хвосте за пролетариатом. Его прижизненное и посмертное не позволили ему понять решающие стадии Социалистической революции. Вместо этого он пошел по тупиковому пути теории монтажа, о чем убедительно свидетельствовали «Октябрь» и «Старое и новое».

Эйзенштейн плохо разбирался в идеологических тонкостях и с трудом следовал новым правилам. Для начала его поразило, каким уродливым показалось ему все вокруг — и новые дома, и даже его старая квартира. В центре Москвы зияли пустоты: многие здания, а первую очередь церкви, были снесены, чтобы очистить пространство для реконструкции города.

После трехлетнего перерыва, после многочисленных писем, звавших его на родину помогать строить советский кинематограф, какую же великую задачу ему предстояло выполнить? Шумяцкий предложил Эйзенштейну мюзикл! Режиссер отказался, он воспринял это предложение как издевательство. Неужели он должен имитировать Голливуд? В отличие от среднего голливудского режиссера, Эйзенштейна не мог обрадовать заказ на коммерческое развлекательное кино.

¹ Литературная газета. 20 ноября 1930.

Эйзенштейн по-прежнему ждал снятый в Мексике материал. 4 июня 1932 года Синклер объявил, что фильм смонтирует не Эйзенштейн в Москве, а другой режиссер в Лос-Анджелесе. В июле Синклер предложил Амино купить весь негатив за 75 тысяч долларов. Цена оправданная, сказал он, потому что там дватет материала на три фильма¹. Когда Амино согласилась купить негатив за эту цену, Синклер увеличил ее до 100 тысяч долларов и написал объяснительное письмо Сталину², после чего передал материал MGM. Сол Лессер смонтировал «Thunder Over Mexico» («Буря над Мексикой»); остальной материал пошел позднее с аукциона по цене доллар за метр.

Эйзенштейн ничего не знал о переговорах с Синклером. Он дважды написал Александру Стожкову, новому начальнику отдела пропаганды ЦК, заменившему на этом посту его близкого друга Криницкого, пытаясь выяснить, что происходит. Ответа он не получил. Когда в августе он узнал правду из газетных вырезок, которые послал ему Сеймур Стерн, он заперся у себя в комнате с мыслями о самоубийстве.

В это время Эйзенштейн встречался с англичанкой Мари Сетон, ставшей невольной свидетельницей его страданий. Сетон пережила, насколько бедно жил Эйзенштейн по сравнению с другими советскими художниками. Со старого здания похищали облезлую крыска; дверной звонок едва работал; коридор был узким и темным; хозяйство режиссера вела какая-то упрямая крестьянка.

Эти жилищные условия брелились в глаза, потому что в тридцатые годы в жизни советских граждан начали появляться первые признаки комфорта. В Москве открылись новые службы быта, любовно названные «Американками». На рынке появились первые советские дуны с лирическими названиями, вроде «Красной Москвы» и «Зари свободы». Впрочем, жены представителей художественной элиты продолжали пользоваться французскими марками. Все они без исключения держали собственную домашнюю прислугу. Эту дешевую работу выполняли крестьянки, которые полагально жили в Москве, спасаясь от вызванного коллективизацией голода и сибирских лагерей.

Но Эйзенштейна явно не беспокоили скромные бытовые условия. Поначалу он выступал с лекциями о своих зарубежных

¹ *Goldwyn H. M., Coltonmore R. Op. cit. P. 343.*

² *Ibid. P. 347–348.*

напечатанных, мексиканском театре и кинопромышленности США. 1 октября его назначали заведующим кафедрой режиссерского отделения в ГИКа. Ему предложили сделать фильм в Персии. Он подумал, что трагическая судьба писателя и дипломата Александра Грибоедова, рассказанная в романе Тютюмова «Смерть Воле-Мулатара», подойдет его нынешнему настроению. Но после столь долгого и двусмысленного отсутствия, он не мог покинуть страну. Вместо него в Персию отправлены двух кинооператоров, и замысел Эйзенштейна остался на бумаге. Эйзенштейн знал толк в интригах на высшем уровне; он понимал, что ему нужно обратиться лично к вождю. Еще будучи в Мексике, он дал своему другу Штрауфу письменный совет, как должен вести себя кинорежиссер: «Нико не махать, дипломатично, ужиматься, тапирить, дурачиться, орать мажором. Но делать, и делать по-настоящему»¹. Почему же он не мог добиться успеха? Его друзья из высших эшелонов власти поменяли работу. Сталин переволил их с одного поста на другой, предоставляя важность подняться по иерархической лестнице новым людям, а старых крущая на бюрократической карусели. Крицкий ушел; Раскольников служил за границей; Шутко потерял влияние. Мартеныш Рютин возглавлял комиссию по внедрению новаторских методов в кино.

Сталин сделал ставку на литературу. Он часто посещал Горького и встречался с писателями, с которыми общался в непринужденной и прямой манере. Писатели встречали его с энтузиазмом. 26 октября 1932 года на квартире Горького состоялась судьбоносная встреча. Сталин сформулировал свое требование нового художественного метода; после этой встречи Александр Фадеев суммировал высказанные идеи в одном из своих очерков. Два года спустя этот метод был принят официально как «социалистический реализм». Близость между вождями партии и литературными кругами толковалась как знак либерализации. Но одновременно росло и число арестов. Группа Рютина была объявлена контрреволюционной — их лидер призывал положить конец коллективизации и единовластию Сталина. Голод в деревне достиг катастрофических размеров, унес жизни более восьми миллионов крестьян. 9 ноября 1932 года неожиданно покончила с собой жена

¹ Зинаидея в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1973. С. 75.

Сталина. Надежды Аллитува. По Москве ходили слухи, что ей «помогли» это сделать.

Эйзенштейн, кажется, был далек от этих событий: он в одиночестве переживал свою мексиканскую травму. Пока другой режиссер резал в Америке его фильм, суровая дискуссия в Москве осуждала монтаж как чисто формалистический прием. В опровержение этого абсурдного тезиса Эйзенштейн написал статью «Э! — О чистоте киноязыка», в которой проанализировал четырнадцать кадров из «Потемкина», ставших классическими благодаря умелому монтажу. В своем анализе он воспроизводился идеями психологической школы. С одним из ведущих ученых этой школы, Куртом Коффкой, он познакомился в доме Лурье.

В конце октября Эйзенштейн совершил путешествие в Армению и Грузию, чтобы — как гласила официальная версия — подготовить новый сценарий. Он остался там до декабря залечивать душевные раны. В то время Кавказ стал прибежищем для многих московских интеллигентов, испытавших на себе давление власти, в частности для Андрея Белого, Бориса Пастернака и Осипа Мандельштама.

У нового начальника кинематография не было с Эйзенштейном ничего общего. Шумяцкий разрабатывал практическую программу для новой советской кинопромышленности, которой предстояло выйти до миллионов зрителей во всех уголках страны. Он хотел простых, понятных сюжетов, красивых звезд, ясных смыслов, никакого формального эксперимента — полная противоположность стандартам революционного фильма, которые Эйзенштейн установил в двадцатые годы. Шумяцкий считал, что поколение Эйзенштейна осталось от жизни, и делал ставку на молодых кинематографистов. Мексиканское трио распалось: Тихоу участвовал в автопробегах по пустыне, а Александров принял заказ, который отклонил Эйзенштейн. Прица снял комедию «Веселые ребята», где использовал все титанические трюки. Пройдя через ряд недоразумений, пастух и проститутка становятся жителями мюзик-холла. Музыкальные номера в фильме отпугивали зрителей от любых мыслей и тревов. В одном из эпизодов репетиция дирижерского оркестра переходит в умопомрачительную драку. Эйзенштейн помог Александрову смонтировать этот ритмический эпизод, но чувствовал, что его предали⁶. Он

⁶ Дарья Годова после он записал в дневник: «17.IX.1934. Нельзя назвать Гривку. Мерзает карьеры вперед конвейер. Сградить и направить. Момент обра-

потерял Гринду, уступив его новому позиманию кино — и женщине. Во время работы над «Веселыми ребятами» Гринда влюбился в свою ведущую актрису, светловолосую сопрано Любовь Орлову.

Этому государственному кичу Эйзенштейн попытался противопоставить свое собственное позимание комедии. Кинопроект «МММ» он использовал, чтобы разобраться со своими впечатлениями от изменений в советской жизни. Он сам вернулся на родину почти как иностранец: в «МММ» он изобразил повседневный советский абсурд с точки зрения иностранного гостя. Гости Эйзенштейна были путешественниками во времени, из XVI века внезапно попавшими в Москву 1930-х. Эйзенштейн свободно играл анахронизмами. Богатыри из русских волшебных сказок боролись с бытовыми неурядицами, едвали в битком набитых трамваях и вступали в поединок с милицией, а бояре эпохи Ивана Грозного вели себя как богатые репатрианты.

Сценарий он написал свободным стихом: то была единственная литературная форма, напоминавшая монтаж и способная выразить его концепцию внутреннего монолога, которая лежала в основе комедии. Исполнителями главных ролей он видел Штрауха и Гинзер. Это был первый кинонабросок, где проявилось его печально известное чувство юмора. Эйзенштейн описывал буржуазную версию жизни, вернее, ее современную и советскую мешанину. Он рисовал советского конформиста Максима Максимовича Максима (отсюда и название «МММ»), начальника ведомств «Интурист», похожего на героев сатирических комедий Маяковского и Эрдмана. В манере американского абсурдного бурлеска комедия Эйзенштейна обижает саму технику смеха и эволюционирует на постоянном остракизме. Режиссер и сценарист — два главных героя фильма — разбирают фабулу как шахматную игру, перемещая действующих лиц: актеры регулярно выходят из роли, но при этом их продолжают путать с персонажами пьесы. Даже сама кинотехника становится частью игры: для того чтобы воплотить внутренний монолог, герой, от которого все ожидают услышать его «сокровенные» тайны, проглатывает микрофон.

тять на смех — и же делком считал вредной с самим началом всю «эпиту», И же отказывал сам. Теперь о Гринде. Нельзя винить его. В частном отказании он отвечает Б.З. [Борису Захаровичу Шумяковскому]. Сам же Гринда не знает разницы между «эпитулами» и «эпитулами» (РФ, 1923. Оп. 2. Ед. хр. 233. Л. 14).

Эйзенштейн был щедро вознагражден за работу над сценарием: он получил 18 тысяч рублей в трех вылатах. В марте 1933 года «МММ» был принят к производству. Эйзенштейн уже закончил распределять роли, когда постановку неожиданно остановили. Такое случалось со многими комедиями того времени. Николай Эрмач (написавший сценарий для Александрова) работал на съёмочной площадке, когда за ним пришли из ГПУ.

В мае Эйзенштейн собирался полностью посвятить себя учебнику «Реконструкция» и одновременно задумал грандиозный план книги о психологии искусства — «Grundprobleme» («Основная проблема»). Эйзенштейн посещал лекции лингвиста Николая Марра и изучал результаты психологических исследований своих друзей (Лурья и Выготского). Только 29 июня 1933 года, через год после возвращения, его утвердили в должности кинорежиссёра московской студии Союзкино. Утверждение не было случайным: Эйзенштейну заказали фильм о Москве.

Заметки для этого исторического фильма Эйзенштейн делал в первую декаду июня. Москва тогда готовилась принять конгресс международной ассоциации архитекторов по городскому планированию, но в последнюю минуту Советы неожиданно отменили встречу. Конгрессу предшествовала драматичная история. Многие архитекторы с мировым именем, такие как Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье и Ханс Полинг, участвовали в конкурсе на проект нового Дворца Советов, который должны были построить на месте снесённого храма Христа Спасителя. Все их заявки были отвергнуты. Ингрид Пиднон, секретарь Международного союза архитекторов (CIAM), написал Сталину письмо от их имени. Он выражал их недоумение по поводу советского классицизма, нового направления московской архитектуры. Возможно, это письмо и привело к отмене конгресса. Международная архитектурная элита была возмущена планами реконструкции советской столицы, изложенными в речи Лазаря Кагановича в 1931 году. Десять советских архитектурных бюро будут продолжать работу над этим проектом в течение следующих четырёх лет.

Эйзенштейн, по-видимому, знал о драматичных событиях вокруг конгресса по архитектуре, поскольку весной 1933 года он принимал участие в обсуждении проектов Дворца Советов. Вряд ли можно считать совпадением, что первые кадры к фильму он набрал во время предполагаемого срока проведения конгресса. И уж точно, безусловно, знал о планах реконструкции города, поскольку

фильм должен был иллюстрировать новую трактовку истории Москвы через ее архитектуру. Столицу перестраивали согласно генеральному плану Сталина, одобренному Капосиновичем, точно так же, как крестьянская Россия была перестроена согласно его «генеральной линии».

Несмотря на недоверие, выраженное Сталиным в период отсутствия Эйзенштейна, режиссер вновь получил важный государственный заказ. «Октябрь» закрепил образ Петрограда как города революции и города Ленина; теперь главный художник советского кино должен был в эффектных кинообразах запечатлеть рождение сталинской Москвы.

Эйзенштейн намеревался вернуться к московской прозе: главный принцип своего московского фильма. Первый черновой набросок сценария содержал три линии: история Российского и Советского государства, преобразование природы и создание новой городской архитектуры согласно плану генеральной реконструкции. «Москва» трактовала идею государства как новое воплощение *Gesamtheit* , как единство истории, природы и искусства.

Сталинский генеральный план во многом на идеологии абсолютного центра — города, материализовавшего утопическую мечту об уникальной стране. Грандиозные архитектурные планы по строительству метро, каналов и небоскребов испытывали пределы глубины, высоты, длины и ширины. Москва — лишенный выхода к морю северный город — была объявлена столицей пяти морей и строилась как южная средиземноморская метрополия. У новых зданий были открытые террасы и просторные балконы. Культ воды возродил старинную имперскую мечту: государство становится мировой державой, захватывая водные пути и господствуя над выходом к морю, чтобы иметь возможность контролировать торговые связи. На протяжении долгого периода времени Россия была отрезана от морей. Сталинский гигантский план предусматривал изменение ландшафта страны путем соединения всех морей посредством каналов. Тогда Москва действительно получит доступ ко всем водным путям. Эта мечта восходила к далекому прошлому, тем временам, когда Иван Грозный вел войны за Балтийское море, а Екатерина Великая отвоевывала Черное море. В своем новом проекте Эйзенштейн собирался придать этому акционизму драматический облик, а не комический, как в «МММ».

В 1930-е годы Москве было еще далеко до воплощения этой грандиозной мечты: крытые и узкие улицы, беспорядочно разбро-

самые дома, монастыри и склады заслонили обзор всех больших площадей. Город перерезали переулки и тупики. Сталин приказал расширить улицы дома передвинула вглубь больше чем на метр, с Садового кольца спилили все деревья. Исторические здания и церкви, особенно те, что заслонили обзор и перекрывали площади, были безжалостно снесены. Разгорелась борьба из-за судьбы собора Василия Блаженного на Красной площади: в итоге его все же решили оставить. Центр расчистили. Новые открытые пространства должны были заполнить колоссальные здания; новые широкие прямые магистрали полностью преобразили Москву. Если в утопической архитектуре 1920-х доминировало стекло, выражавшее прозрачность отношений, то дома 1930-х покрывал толстый слой камня и штукатурки. Московские постройки из дерева сменились имперскими зданиями, украшенными гранитом и мрамором.

Строительство длилось несколько лет, наполнив повседневную жизнь москвичей хаосом, шумом и пылью. Город постепенно превращался в зашифрованную книгу, языком которой доступным далеко не каждому. Например, фундамент Театра Красной Армии был построен в форме звезды, но увидеть это можно было лишь с зорилки⁷.

Эйзенштейн, умевший манипулировать архитектурой как никакой другой советский режиссер, должен был научить публику читать новые символы и находить соответствие между фильмом и утопической архитектурой государства. Шефство над фильмом, которому предстояло вобрать в себя все — индустриализацию от Петра Первого до Сталина, освободительные войны с монголо-татарами и Наполеоном, три революции — возложили на комсомол. Эйзенштейн заволокнул размах новой утопии, но он не знал, как

⁷ Впервые, в Ленинграде еще в 1929 году было построено вполне конструктивистское здание общаги для Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта (ЛИИЖТ) между Калужским вокзалом и Малой Пискаревкой улицей, которое представляло собой в плане острый молот. План с узкой продолговатой конструкцией, вдающейся в круглый объем, был типичен для всего периода и восходил к идее для всего революционного авангарда конструктора Льва Леонидовича «Камнем красным бей белых» (это изображение было выложено в работе Дмитрия Козлова «Демонстрация: общественное строительство в ленинградской архитектуре 1920-х гг.», защищенной в качестве магистерского сочинения в Европейском университете в Санкт-Петербурге в 2005 году). — Дрэмел-роф

соотности ее с современностью. Для передачи своего видения он не мог найти фаворы.

Он собирался использовать городскую архитектуру, чтобы структурировать историю по модели Елизаветинского театра. Четыре стихии — вода, воздух, огонь и земля — определяли сюжет как геометрическую фигуру. Историческую диалектику он интерпретировал как диалектику природы, транспонировав обе в алхимические понятия. Эйзенштейн хотел создать систему гигантских соответствий: одно событие должно было отражаться в другом, малая история — воспроизводиться в большой. Сюжет основывался на принципе метафорического переноса. История класса отражалась в истории семьи; история семьи — в истории отдельного человека; индивидуальная история — в истории города; история города — в истории государства. Историю государства представляли четыре природных стихии. В «Степном доме» Эйзенштейну нужно было перевести метафоры в реальные, буквальные и материальные вещи. Теперь же, в «Москву», ему предстояло преобразовать буквальные вещи в метафорические понятия. Так, четыре материальные стихии превращались в троны, в «воздух свободы» или «огонь революции». Они преображались в геральдические эмблемы, которые манифестировали историю. Материальное становилось нематериальным, и московская архитектура должна была подчиниться этому процессу.

Фильм должен был обойтись без реальных построек (старые нельзя было использовать, новые не были готовы). Эйзенштейн собирался работать с моделями и макетами и планировал строить все декорации в павильоне, как когда-то должны были быть построены на студии декорации для экранizations «Капитала», включая пирамиду. Реальный город должен был быть заменен киногородом из фанеры. В сущности, это был фильм об истории, помещенной в мир киностудии и превращенной в игру материальных элементов, подмененную историческими процессами. Эйзенштейновский метод уравнивания (освобождение от монголо-татарского ига — то же, что война с Наполеоном) в конечном счете останавливал время, точнее, уравнивал его вообще. История превращалась в вечную, лишнюю всякого развития пьесу в театральных декорациях, в репетицию *tableau* (еще одна отсылка к алхимии).

Оба замысла — «МММ» и «Москву» — объединяло то, что они строились вокруг внутреннего монолога. Эйзенштейн даже примерял идею доверить этот внутренний голос Ленину.

257

Он искал автора, который написал бы сценарий для «Москвы», но не мог никого найти. В январе 1933 года Эйзенштейн познакомился с Андреем Белым, слодил на домашнее чтение его книги «Мастерство Гоголя» и увлекся мыслями об изменении цветовой палитры в «Мертвых душах». 27 февраля он уже вел творческий вечер Белого в Политехническом музее. Белый только что закончил свою московскую трилогию, последняя часть «Москвы» была опубликована в 1932 году, и Мейерхольд хотел инсценировать роман в своем театре. Видение Белым города как хаотичного лабиринта и смертоносной паутины мало соответствовало юбилейному проекту, и этот автор отпал.

С предложением о совместной работе над сценарием Эйзенштейн обратился к Александру Фадееву, который был близок к Сталину. В письме от 22 августа Фадеев ответил, что не может принять предложение, так как «они с Эйзенштейном, которого он глубоко уважает, идут в искусстве разными путями». Кроме того, Фадеев собирался провести несколько месяцев на Дальнем Востоке. Он посоветовал Эйзенштейну обратиться к своему коллеге Петру Павленко⁸. Павленко был авантюристом. Долгое время он проработал в Китае, теперь сблизился с ГПУ и рекомендовал своим братьям по перу наблюдать за допросами и пытками из чужана при следственном кабинете. Эйзенштейн не последовал совету Фадеева. Когда газета «Кино» напечатала сообщение, что Эйзенштейн и Фадеев подписали договор на сценарий «Москвы» и что фильм будет готов к 1 октября 1934 года, Фадеев уже отклонил предложение. К тому же дата была нереалистичной для киностудии. Поскольку фильм такого размаха невозможно было закончить так быстро, проект забраковали весь целиком.

В процессе подготовки «Москвы» Эйзенштейн воскресил свою старую американскую идею и попытался продать ее киностудии. Ему даже сопутствовал успех. 23 июля 1933 года Эйзенштейн подписал договор на сценарий «Черного консула». Это была история о восстании рабов на Гаити в XVIII веке, которое было поддержано французским революционным Конвентом и предано Наполеоном. Имела она отношение и к перекрашиванию революционера в диктатора: поборник революции, черный раб Аверн Кристоф восходил на гаитянский престол как император. Другой про-

⁸ Кристиан Р. Сергей Эйзенштейн: Замыслил. Фильмы. Метод: В 2-х т. М.: Искусство, 1983–1988. Т. 2. С. 72.

тиворческой фигурой являлся генерал Туссен-Лувертиер, «черный Робеспьер» или «черный Наполеон». Он начинал как один из руководителей гаитянской революции, а затем стал деспотическим правителем острова; в 1802 году он был арестован по приказу Наполеона и выслан во Францию, где умер в темнице. Этот сюжет уже вдохновлял ряд писателей. Эйзенштейн ссылался на «Черное величество» (1928) Джона Вандеркука и двух «Черных Наполеонов» — Перси Ваксмана и Карла Оттена (оба 1931). Когда в сентябре 1932 года от своих коммунистических друзей Оттен узнал, что Эйзенштейн проявляет интерес к сюжету его романа, он предложил ему экранизировать свою книгу. Однако режиссер предпочел обратиться с предложением о сотрудничестве к советскому литературоведу Анатолию Виноградову, который тоже разрабатывал этот сюжет и в 1933 году опубликовал роман «Черный консул». В главной роли Эйзенштейн видел Поля Робсона. Проект застопорился, хотя Эйзенштейн выполнил распоряжение и перенес внимание с центральной фигуры тирана на Жан-Жака Дессалина — одного из адъютантов Туссена-Лувертиера. Дессалин остался преданным идее свободы и довел войну за освобождение рабов до конца. Тем не менее в 1804 году он тоже короновал себя как императора.

Летом 1933 года вновь дала о себе знать мексиканская травма. 10 мая 1933 года в Лос-Анджелесе состоялся предварительный пресс-показ «Бури над Мексикой». Авторство фильма приписывалось Эйзенштейну. Новелла «Матей», которой Эйзенштейн намеревался отвести две части, была растянута на все шесть. Короткий эпизод Синклеру удалось превратить в полнометражную ленту. Газеты напечатали восторженные рецензии Чарльза и Форбенкса. Синклер заявил, что Сол Лессер смонтировал фильм в полном соответствии с замыслом Эйзенштейна. Однако 14 мая газета «Los Angeles Times» написала, что без монтажа Эйзенштейна фильм превратился в «серию взысканных стоп-кадров в логичной (но традиционной) драматической последовательности». Вариант Лессера напомнил журналисту симфонию Бетховена, оркестрованную для струнного квартета, или теорию относительности, объясняющую в газетной колонке.

Пресс-показ вызвал волну открытых писем, обвинений, порицаний и объяснений. В июне 1933 года Сеймур Стери и Августин Аригон Лейва учредили Международный комитет в защиту мексиканского фильма. Они попытались запретить премьеру «Бури над Мексикой» и настоять на перемонтаже фильма. Их действия пре-

вели к протестам по всей Латинской Америке, от Перу до Бразилии и Аргентины. К ним присоединились даже румынская тюрьма в Трансильвании. Несколько осуждавших Синклера писем было от-
правлено в Стокгольм Нобелевскому комитету (писатель рассмат-
ривался как кандидат на Нобелевскую премию по литературе). Синклера обвиняли в варварском уничтожении творения гения. Он отбивался, доказывая, что ни один фильм Эйзенштейна не был смонтирован им самим. Синклер написал друзьям и защитникам Эйзенштейна, пригрозив распространить правду о режиссере, о которой молчал до сих пор. Он вновь повторил, что Эйзенштейн использовал провокации в съемках с целью остаться в Соеди-
ненных Штатах, и в качестве доказательства обещал обнародовать телеграмму Сталина. Синклер утверждал, что останавливал съемки только ради того, чтобы заставить Эйзенштейна вернуться в Со-
ветский Союз. Он удерживал режиссера от повторения судьбы Сергея Рахманинова и Федора Шалипина. Русские и американские ком-
мунисты должны быть ему благодарны. В итоге Синклера сумма, которую он тратил на Эйзенштейна, выросла с 53 тысяч долларов до 120⁴.

Эйзенштейн отправил тридцатистраничное письмо, излагаю-
щее его версию событий, журналисту Джо Фримену; он хотел, что-
бы тот опубликовал его заявление. Но поскольку ортодоксально-
коммунистическая газета «New Masses», в которой работал
Фримен, поддерживала Синклера и его политическую кампанию
против бедности в Калифорнии, Эйзенштейн получил отказ, а его
письмо было переадресовано Амкино. Фримен ответил Эйзенштей-
ну только после того, как Синклер, баллотировавшийся на пост
губернатора штата Калифорния от Демократической партии в 1934
году, стал мишенью критики со стороны левых радикалов. Москов-
ская пресса проигнорировала мексиканскую историю, так как Син-
клер все еще являлся «другом Советского Союза».

Поскольку Фримен не ответил на его письмо, Эйзенштейн
испытывая, что Шумяцкий перекрыл его каналы общения с загра-
ницей. Тогда он обратился к Лунсу Фишеру, московскому корре-
спонденту либеральной газеты «The Nation», попросив того пере-
говорить с Синклером. Фишер телеграфировал в Пасадену, что
Эйзенштейн хочет смонтировать фильм за четыре месяца, и по-
интересовался, где причитающаяся Эйзенштейну доля от прибыли.

⁴ Selzer M. Op. cit. P. 250, 276, 316.

Синклер ответил, что Эйзенштейн нарушил контракт. Даже если лично он, Синклер, и хотел бы заплатить Эйзенштейну его долю, легально он не может этого сделать¹⁰. На тот момент фильм принес около 30 тысяч долларов. Эйзенштейн предложил, чтобы Синклер выслал ему копии негатива в счет его доли — он хотел сделать собственный вариант. Синклер отклонил и это предложение, поскольку оно ставило под удар «его» фильм. 25 июня Фишер умолял Синклера в телеграмме: если тот не примет предложение Эйзенштейна, это будет означать только то, что один художник лишает другого художника его творения. Фишер описал крайнюю подавленность Эйзенштейна, намекнул Синклеру, что Эйзенштейн может совершить что-нибудь безрассудное и покончить собой¹¹. Прочла неслеза, прежде чем Синклер ответил. Он сказал, что его предложение Соколкино о продаже материала остается в силе. У него нет денег сделать копии негатива; возможно, позднее прибыль покроет стоимость второго негатива для Эйзенштейна. 4 августа Фишер напомнил Синклеру о негативах; писатель не ответил. Пера Аташева передала Фишеру копии мексиканской переписки Синклера с Эйзенштейном в надежде, что тот сможет на опубликовать и использовать для давления на Синклера. Фишер наотрез отказался публиковать письма. С Эйзенштейном случилось нервное расстройство, и его отправили на Кавказ, в кисловодский санаторий.

Синклер тем временем неоднократно писал другу Эйзенштейну профессору Дана, прихвещая того по поводу «израиеленца» и потенциального эмигранта. Копии этих писем Дана послал в Москву. 18 августа Пера Аташева написала ему, что Эйзенштейн находится в бедственном состоянии и попросила больше не пересылать письма Синклера. Как ассистентка Эйзенштейна, она старалась его всячески защитить, подчеркивала, что режиссер исключительно ищет возможности закончить свое произведение. Это подтверждали его письма Синклеру, на которые адресат даже не потрудился ответить. Теперь, когда Эйзенштейн вернулся в Советский Союз, он не в состоянии помешать или как-то повредить прокату фильма, так что тревоги Синклера на сей счет беспочвенны.

Международный комитет в защиту мексиканского фильма потребовал, чтобы Синклер прекратил подрывать положение

¹⁰ Selznik HL, *Op. cit.*, P. 275.

¹¹ Идд., P. 276.

Эйзенштейна в Советском Союзе своими заявлениями об извращенности и вероломстве русского режиссера. В сентябре 1933 году Нью-Йоркская премьера «Буря над Мексикой» прошла без инцидентов, несмотря на протесты и бойкоты гильдии киновидов, станутые к кинотеатру. Тем временем Снеккер позволил Солу Лессеру смонтировать второй фильм, «День мертвых». Актисы фильма он назначал на бумаге, оставшейся от предвыборной кампании.

В сентябре Эйзенштейн уехал из Краснодоска в столицу Кабардино-Балкарии Нальчик, бывшую русскую крепость в предгорьях Кавказа. Бетал Калмыков, первый секретарь обкома и друг Исаака Бабеля, поселил Эйзенштейна в партийном санатории и спросил, не хочет ли режиссер принять участие в актопробеге. Республика только что объявила конкурс проектов на строительство столицы. Эйзенштейн просмотрел их, высмеивал и набрасал несколько собственных. Его наброски принимали во внимание гористый ландшафт и имитировали форму национального головного убора. Эти любительские занятия архитектурой были, похоже, сублимацией его прижизненного фильма «Москва».

Вернувшись с Кавказа, Эйзенштейн возобновил преподавание в ГИКе. Он читал лекции по композиции в кино и литературе. Он выбрал сцены из «Преступления и наказания» Достоевского и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, где сцены убийства разыгрываются в тесных пространствах. В декабре режиссер планировал вести в ГИКе англоязычный семинар. Среди подавших заявки были американец Джей Лейла, англичанин Герберт Маршалл, а в 1936 году — ирландец Самюэль Беккет.

Русским студентам уроки английского давала Аман Литвинова, жена народного комиссара иностранных дел Максима Литвинова. Эйзенштейн часто бывал у нее дома и на даче.

Поговаривали, что Эйзенштейн перестал работать и забросил все планы. Его заработок был теперь скромным по сравнению с коллегами. Зарплата в ГИКе (792 рубля) втрое превышала заработок инженера, но составляла всего лишь десятую часть от ежемесячного дохода Мейерхольда. Бывший некогда центром внимания, Эйзенштейн оказался списан теперь со счетов. В те годы Борис Пастернак сказал ему, что он похож на «неубранную церковь»¹¹. В высших инстанциях против него плелись интриги; во главе их стоял Борис Шумняцкий, которого Эйзенштейн явно раздражал своим

¹¹ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2. С. 287.

высокомерием и легкомысленными остроумиями. В глазах сильных мира сего революционный художник превратился в «буржуазного реакционера».

Напоминание о прошлых заслугах Эйзенштейна неожиданно пришло из Германии. В феврале 1934 года в речи, произнесенной в берлинской «Кроль-Опере», Геббельс потребовал от немецких художников национал-социалистического «Петюшкина». Два года спустя его желание было исполнено. Карл Антон снял «Weiße Sklaven» («Белые рабы») — фильм, изображающий восстание русских матросов 1905 года с точки зрения офицеров. 9 марта 1934 года Эйзенштейн ответил на речь Геббельса открытым письмом в «Литературную газету», которое было переведено и перепечатано в журнале «Film Art» и немецкой эмигрантской газете «Ruhet Tageblatt». Эйзенштейн в сущности отказывал нацистскому «каменному» искусству в экзистенциальном праве называться искусством. «Правда и национал-социализм несовместимы», поскольку, писал он, этот режим основан на лжи (как явствует из процесса над Димитровым), презрения к человечеству и массовом терроре. А произведение искусства достигает подлинности лишь тогда, когда «удается художнику понять, почувствовать и передать творческий порыв самих масс»¹³. В те годы Эйзенштейн, как и Мейергольд, верил, что фашизм вскоре уничтожит сам себя и что немецкий пролетариат покажет, кто является «субъектом истории». Его аргументы против искусства на службе у чиновников нацистской партии и его защита советского искусства оттенялись жуткими событиями 1934 года. Всего лишь два месяца спустя был арестован Осип Мандельштам; позднее он совершил в тюрьме попытку самоубийства.

Вскоре после этого американский критик и переводчик Троцкого Макс Нейтмен опубликовал свой труд «Художники в форме: Этика о литературе и бюрократии»¹⁴. На Западе книга стала сенсацией и вызвала скандал в Москве. Автор резко критиковал советский государственный аппарат, унижающий русских писателей, причем то была критика хорошо осведомленного человека. По всему миру обсуждавшие книгу ставили знак равенства между спо-

¹³ Эйзенштейн С. М. О фашизме, германском кинематисте и подлинной жизни. Открытое письмо германскому министру пропаганды доктору Геббельсу // Литературная газета. 9 марта 1934 (См.: Эйзенштейн С. М. Избр. проза. Т. 3. С. 228).

¹⁴ Naitmen M. Artists in Uniform: A Study of Literature and Bureaucratism. New York: Knopf, 1934.

собами, таким национал-социалисты и русские коммунисты используют своих художников. В результате 18 июля 1934 года Карл Радек был вынужден ответить в «Известиях». Он отверг выдвинутые Итисеном обвинения, указав на концентрационные лагеря и сжигание книг в Германии. Там поэтов уничтожают физически, тогда как в Советском Союзе их лишь активно заставляют участвовать своим искусством в строительстве социализма. В своей полемике Радек по сути сводил на нет направленный против Геббельса аргумент Эйзенштейна, согласно которому искусство невозможно создавать под давлением партии. Впрочем, никто, похоже, не обратил внимания на связь между двумя выступлениями. Даже сам Эйзенштейн открыто не признал этот диссонанс: в конце концов, все свои фильмы в 1920-е он сделал по приказу партии.

Если на Западе к Эйзенштейну по-прежнему прислушивались, то на родине его все больше и больше игнорировали. 18 ноября 1934 года, вскоре после премьеры «Чапаева», снятого студентами Эйзенштейна Сергеем и Георгием Васильевыми, в «Литературной газете» была опубликована статья Шумицкого под названием «Лучший советский фильм». Он резко критиковал Эйзенштейна, который часто жаловался, что бюрократический аппарат и устаревшая театральная эстетика тормозят развитие советского кино. Эйзенштейн ответил в открытом письме редактору, которое так и не было напечатано: «Картина моего поведения представлена... в манере театрального карбонария, члена мафии или Эль Каноче... Можно подумать, что дело шло по крайней мере о заговоре... взорвать Потылаху или Главное управление...»¹¹

Фильм Александрова «Веселые ребята» был закончен летом 1934-го. Критиков разругали картину как слащавый китч, однако Сталин оценил ее весьма высоко. Александров именованно вошел в число режиссеров, которым больше всех благоволили. Бывший ассистент Эйзенштейна узурпировал его место. Иностранные журналисты, приезжавшие когда-то брать интервью у Эйзенштейна, общались теперь с Александровым. Это лишь подтверждало общее мнение, что Эйзенштейн выдохся.

В 1933–34 годах между Малой Никитской и Новарской, сразу же за Домом кино, выстроили новый дом для кинематографистов. Александров взял на себя руководство кооперативом. Квартиры были очень удобными, с просторной планировкой. Эйзенштейн

¹¹ Юрков Р. Указ. соч. Т. 2. С. 81.

собирался получить в новом доме две квартиры: трехкомнатную для себя и однокомнатную для матери. Юлии Ивановне приходилось туго. Она больше не хотела и не могла жить одна в Ленинграде. В 1934 году в ее квартире провели обыск: все оставшиеся золотые и серебряные вещи были конфискованы. Эйзенштейн поддерживал ее, платя 300–500 рублей в месяц: точная сумма зависела от его заработка. Он попросил мать пойти к Шуминому и похлопотать о квартирах. Он советовал ей рассказать о его депрессии, расписать его мрачное настроение¹⁶, так как Шумицкий был одним из тех, от кого зависело окончательное решение, получит ли Эйзенштейн квартиру. Квартиру он не получил.

Он потерял роль ведущего режиссера своей эпохи. С 1929 года не вышло ни одного его фильма; его присутствие в обществе свелось к нулю: он был всего лишь преподавателем в киношколе.

В 1934 году Иван Аксенов попытался вернуть своего старого друга в центр внимания и написал о нем монографию. Эйзенштейн отредактировал несколько вариантов рукописи, превратив свою жизнь в легенду, но книга так и не увидела свет при жизни режиссера¹⁷.

Удивительно, что Эйзенштейну, самому политически ангажированному режиссеру двадцатых годов, позволили по возвращении на родину жить такой аполитичной жизнью. Это стало возможным только потому, что 1932 и 1933 годы принесли с собой короткую либеральную передышку. Волна арестов в 1933-м пошла на убыль, многих выпустили из тюрьмы. Даже лидерам запрещенной оппозиции, Льву Каменеву и Григорию Зиновьеву, разрешили вернуться в столицу. В 1934 году Бухарин был понижен в должности до редактора «Известий» — это означало его уход из политики. Он попытался превратить искусство в последнее прибежище свободной личности: на фоне легкой победы фашизма в Германии это красноречиво свидетельствовало об отчаянии Бухарина, наблюдавшего крушение своих утопий.

После возвращения Эйзенштейн с трудом приспосабливался к новым правилам поведения. Его одежда, и та выглядела экстравагантной. Москвичи одевались теперь подчеркнуто строго: темные костюмы и галстуки были обязательны. Ворсистый желтый

¹⁶ РГАЛН, Ф. 1923, Оп. 1, Ед. кр. 1551, Л. 24.

¹⁷ Первая публ.: Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника / Общ. ред., вклост. и комм. Н.Н. Клеймана. М.: Книжнестр. 1991.

пиджак из твида, который он привез из Америки, бросался в глаза. Людям Эйзенштейна казался высокомерным, скрытым, интеллигентным и недружелюбным.

За время его отсутствия сформировался образ нового советского художника как открытого, не ведающего сомнений человека. Ветухине режиссеры, вроде Пудовкина и Довженко, ездили по стране, посещали колхозы и заводы, встречались с рабочими. Мейерхольд выступил с речью на торжественном пуске Днепровской гидроэлектростанции — Днепрогэса. Когда Пастернак вернулся из подобной поездки по колхозам в 1932 году, ему понадобилось длительное время, чтобы отойти от увиденного. В Москве художников прикармливали, выдавали им особые пайки — итальянские апельсины, редкие сорта рыбы, — выделяли дачи, квартиры, автомобили. В это же время крестьяне пухли от голода, на «великих» стройках игнорировались самые элементарные потребности рабочих. В августе 1933 года делегацию из ста двадцати писателей направили на Беломоро-Балтийский канал с целью создания документального свидетельства о ходе строительства. Под их пером биографии принудительно сочинялись рабочих — уголовников и «врагов народа» — должны были превратиться в романы, пьесы, стихи. Эйзенштейн был избавлен от появлений перед и встреч со строителями социализма. Он не мог произносить пламенных речей, потому что у него не было фильма, который бы наглядно их подтверждал. У него были лишь «театральные взгляды на киноискусство». Пока его коллеги-художники совершали хождение «в жизнь», депрессия и сердечные приступы обеспокоили Эйзенштейна восстановительный период на курорте. Он старался избегать любых светских мероприятий даже в тесном кругу друзей. Жену Луиза Фишера Маркшу задело, что Эйзенштейн уклонялся от ее приглашений. Показали слухи, что Эйзенштейн интересуется только собой, своими идеями и монтажом.

Коллеги испытывали полное безразличие к его теориям. Два режиссера, Михаил Калатохов и Сергей Бартевев, опубликовали статью, в которой резко критиковали практику монтажа¹⁹. (Их нападение Эйзенштейн назвал «вылазкой классовых друзей».) Давы примерить «Потемкина» с основательными теориями монтажа, критики перетолковали причины успеха фильма. «Потемкина» создал

¹⁹ Калатохов М., Бартевев С. Образ и драматургия в творчестве С. Эйзенштейна // Кино. 16 июня 1933. С. 3.

не монтаж Эйзенштейна, а хитро придуманный сценарий. Сценарий, в свою очередь, строго следовал линии реальных событий, это означало, что конкретный автор фильма не важен. «Потемкина» создала сама история. Иными словами, у Эйзенштейна отобразили последнее, что у него оставалось, — его самый знаменитый фильм.

Эйзенштейн обаньял советский кинематограф в том, что он полностью подпал под влияние театра. Мейеркольд посоветовал ему поставить театральный спектакль, желательно оперу. 20 августа 1934 года Эйзенштейн демонстративно заявил, что идет в Театр Революции ставить «Москву-2» по пьесе Натана Зарин, писателя, известного прежде всего своими киносценариями. «Красная газета» в Ленинграде даже напечатала интервью, озаглавленное «Почему я ушел из кино»¹⁷.

Ситуация складывалась парадоксальная. Ему не позволяли сделать фильм «Москва»; он критиковал кинематограф за то, что тот слишком похож на театр. И поэтому он решил работать в театре и поставить пьесу о Москве, написанную одним из сценаристов Пудовкина? Премьера была назначена на январь 1935 года. С Театром Революции его связывало только одно: там работали его друзья и соседи Маврий Штраух и Юлиус Гинзер.

В пьесе было шесть персонажей: пятеро людей и каменный гость. Сюжет строился на столкновении живого человека с монументом — ситуацией, которую Эйзенштейн нашел в чем-то автобиографической. Герою, рабочему-ударнику, возводят на Пушкинской площади памятник, прямо по соседству с памятником Пушкину — автору «маленькой трагедии» о Дон Гуане и каменном командоре. После этого жизнь рабочего выходит из-под контроля. Все — жена, коллеги, он сам — сравнивают реальную личность с его памятником. Если он хочет выжить, он должен теперь спланировать себя, а одобрит ли это памятник. Он живет в постоянном конфликте со своим супер-эго и с трудом может осмыслить это столкновение социального и индивидуального.

На лекции в киношколе Эйзенштейн сказал, что когда узнал о теме — человек и его памятник — он понял, что эта пьеса для него. Одновременно он со своими студентами приступил к репетициям шекспировского «Юлия Цезаря», трагедии, в которой личность личности обусловлена тем, насколько успешно она актер-

¹⁷ «Почему я ушел из кино». Беседа с С. Эйзенштейном // Вечерняя Красная газета. 22 августа 1934. С. 2.

стывает на подмостках истории. В «Москве-2» ту же тему он хотел решить в комическом ключе. Пьесе предстояло продолжить путь к новым формам поведения в традиция Третьякова с его «Хочу ребенка». Но Эйзенштейну было лишь с апокалиптическими трагедиями о крушении старого мира. Его попытку сделать комедию о строительстве мира нового ждала иная судьба.

Эйзенштейн и Заря вместе работали над фабулой. Диалоги еще не были закончены, когда в 1935 году Заря погиб в автомобильной катастрофе. Пудовкин, который сидел за рулем, выжил. Главный режиссер театра Алексей Попов отменял незаконченную пьесу.

Эйзенштейн вновь оказался за письменным столом. Он изучал «Алсу в стране чудес» Льюиса Карролла и запросил своих друзей на Западе посылать ему любую должностную литературу, какую им удастся найти. Он работал над учебником «Режиссура», книге об искусстве монтажа, начиная с июня. Простую ситуацию — солдат возвращается с фронта — он развивал в разных жанрах: экспрессионистская драма, бытовая комедия, бытовая трагедия. Используя тщательный, рациональный подход к творческому процессу, он сможет в итоге найти единственно возможное художественное решение для каждого жеста, каждой детали. В учебнике, как и в своем курсе режиссуры, он применял классический сократический метод.

В дин. предшествующие Съезду писателей, Эйзенштейн посетил Горького. Горький посоветовал ему тему для фильма — судьба беспризорников — и вызвался собственноручно написать сценарий. Горький уже предлагал эту тему чуть ли не всем кинорежиссерам, с которыми встречался. Эйзенштейн отказался. Он неопубликовал сентиментальность и его не интересовали сочинения и взгляды Горького на воспитание нового человека. С 17 августа по 1 сентября 1934 года Эйзенштейн участвовал в Съезде писателей.

Карл Радек выступил на съезде с речью, все детали которой Сталин одобрил заранее. В ней осуждался весь западный модернизм, включая внутренний монолог. Дзюбс был объявлен удачливым писателем: через год был остановлен перевод сентологии Пруста «В поисках утраченного времени».

Съезд стал важнейшим событием не только для писателей. Именно на нем был вост курс на новое понимание искусства и художников, включая кино и кинорежиссеров. Андре Мальро выражал недоумение в связи с тем, что советские чиновники доверили

преступникам больше, чем художникам. Искусство не имеет ничего общего с выполнением директив; его задача — свободное выражение и эксперимент. Неожиданно съезд принял Эйзенштейну предложение работы, поступившее от Малиро и спасшее его от забвения о хлебе насущном: Эйзенштейн испытывал не только творческий, но и финансовый кризис. Перед ним пришлось продать его серебряные и медные вещи. Договор со студией Межрабпом на работу в качестве главного консультанта над экранизацией «Условий человеческого существования» Малиро пришлось как нельзя кстати. Ставить картину должен был Альберт Гендельштейн. После съезда Эйзенштейн с Бабелем и Малиро работали над сценарием. Они обсуждали этнографические подробности с китайским этнографом, послом Сяо, который высмеивал развесистые клоуны Малиро. В марте 1935 года Мейерхольд должен был представить его роман на сцене. Эрмбург даже успел переписать книгу, но проект не был осуществлен. Фильм тоже остался лишь на бумаге.

Эйзенштейн подписывал дополнительные выгодные договоры на работу сценаристом-консультантом с различными украинскими киностудиями. Эти договоры обеспечили ему тысячу рублей в месяц плюс возмещение расходов на поездки. Весь сентябрь он провел в Крыму; посетил он и Одессу. Мари Сетон приехала его повидать; они провели совместный отпуск в Ялте, чего Эйзенштейн не делал уже 17 лет. Они делили номер в доме отдыха Ялтинской киностудии, но отношения между ними оставались платоническими.

Как-то вечером к ним поступался Пудовкин и попросился у них переночевать: в его номере было полно клопов. Эйзенштейн разнервничался, но поскольку Мари Сетон не возражала, он разрешил Пудовкину спать на диване. Пудовкин оценил ситуацию: утром он извинялся Сетон за забыть об Эйзенштейне. Эйзенштейн, со своей стороны, решил, что обязан объяснить Сетон особенности своей сексуальности.

Позднее Сетон включила его самонализ в свою книгу. Эйзенштейн рассказал ей об амбивалентных отношениях с матерью, о романтически-буржуазных отношениях с актрисой, которую позднее соблазнил Александрок, о встрече с проституткой, которую в шутку послали ему друзья; о своем страхе и отвращении к сексу. Он рассказал ей о своем давнишнем интеллектуальном интересе к гомосексуальности и о том, как он разрешал свои конфликты с помощью сублимации — утешение, которое открылось ему в шутке-

те Леснараа, нарисованном Фрейдом¹⁰. «Мои наблюдения привели меня к выводу, что гомосексуальность — это во всех смыслах регресс, возвращение к состоянию, когда размножение происходило делением клетки. Это тупик. Многие говорят, что я гомосексуалист. Я никогда им не был, и я бы сказал Вам, если бы это была правда. Я никогда не испытывал никакого желания такого рода, даже к Грине, хотя, полагаю, у меня есть бисексуальные наклонности — как у Золя и Бальзака — в интеллектуальном смысле»¹¹. Здесь есть примечательная обманка. В позднейших дневниках за 1943–47 годы любовное соперничество с Гриней по-прежнему играет важную роль, однако женщина становится заменяемой. В одном месте Эйзенштейн упоминает Веру Янукову¹², а чуть позже — Ирину Мейергольц¹³; речь в обоих случаях идет не самом деле о предательстве Грини. Эйзенштейн даже считал, что придуманная клеветническая история Курбского и жену Ивана Грозного Анастасию в «Иване Грозном» воспроизводит мучительную ситуацию между ним самим (Иван) и Гриней (ложный друг).

Мария Сетон поверила Эйзенштейну, приняв за чистую монету его рассказы о подавленных эротических переживаниях, отдававшие бульварно-романтическим чтением. Повела она и ряд конкретных наблюдений из быта Эйзенштейна, отметив, что тот не пил чай (в отличие от большинства русских) и не держал дома вина и сладостей. Походки и Крам были единственной роскошью в его жизни. Он стал в южной рубашке, а днем ходил в пижамах — Сетон подарила ему алую и голубую шелковую пару. Монтеги присылал ему из Лондона мыши и сорочки. Эйзенштейн считал свой собственный вкус в одежде слишком вульгарным, а свое полное тело нелепым.

В те годы браки с иностранками — обычно с англичанками и американками — были не так уж редки, как мы сегодня привыкли

¹⁰ *Letter M. Op. cit.* P. 305.

¹¹ *Ibid.* P. 134.

¹² «В это время оба мы с Александровым были влюблены (и даже больше!) в Янукову» (РГАЛН, Ф. 1923, Оп. 2, Ед. хр. 268, Л. 20).

¹³ «16-18 июня 1947 года. Автобиография в Иване, Курбский — Грине. Даже по титлу. Бровь Назанкова — под крестом — exactly Grinich's [титул как у Грини]. Предательство приважики, летелых вместе (как назалось) — в интеллектуальке. Предательство (Be[с]ель) Ребана — предательство меня (перед Бор. Заб. [Шумином]) раз ex[с]l[и]те перед обманом 1935 г.). Бываю много profound [я еще глубже]: издуманный совет издать "романы" с Анастасией (сейчас впервые) мог вызвать перифразами напей с Ириной К. [Холод/Мейергольц], отбитой им у меня» (РГАЛН, Ф. 1923, Оп. 2, Ед. хр. 1178, Л. 61).

думать. У Пудовкина был роман с английской танцовщицей, которая последовала за ним в Москву, однако он не хотел разводиться с женой. У драматурга Александра Afinogenova была американская жена, даже нарком иностранных дел Литвинков был женат на англичанке. Эйзенштейн же вступил с Марн Сетон в «платоническую связь». Сетон внимательно его слушала и хотела помочь ему с мексиканским фильмом. В 1939 году она реализовала это желание, смонтировав вариант под названием «Time in the Sun» («Время под солнцем»). В 1952 году она написала первую биографию, вышедшую после смерти Эйзенштейна.

Эйзенштейн нуждался в Сетон — преданной иностранке, которая присылала ему книги. Список его пожеланий был длинным и продуманным. Его интересовали новые книги по психологии и истории искусства, недоступные в Советском Союзе. Он пришел к возможности покупать книги, потому что печатался за границей. К осени 1934 года разорвались его главные издатели — «Excerpta et Opuscula» и «Close Up». Так что его отношения с Марн Сетон носили в том числе и прагматичный характер: она была окошком в большой мир из тюрьмы, в которую превратилась родина.

В октябре Эйзенштейн вернулся в Москву и продолжил работу в киношколе. Он подготовил новый цикл лекций и был представлен новым студентам, в число которых вошли Джей Лейда и Герберт Маршалл. Но большинство слушателей составляли дети рабочих и крестьян. Их образование было минимальным, они плохо знали историю искусства и не обладали чувством композиции. Их знание литературы и театра оставляло желать лучшего.

Эйзенштейн считал, что сначала следует поработать над развитием их личности, тела и духа, научить их воспринимать вещи. В течение двух лет он вел программу, направленную на обучение режиссеров, напоминавшую скорее план по формированию ренессансной личности. Эйзенштейн превратил занятия в увлекательный процесс. Он не снижал уровень преподавания, не подстраивался к никакому уровню аудитории. Напротив, он использовал студентов для проверки своих идей и теорий.

Каждая лекция, каждый семинар превращались в грандиозный спектакль, яркое театральное представление, диспут в форме спартаковского диалога, ведущий к кульминации — постановочному решению сцены. Эйзенштейн провоцировал своих студентов и выдвигал над ними. Он предъявлял им огромные требования, еще более усложнявшиеся нестандартностью его мышления.

Он растерял связь из преданных ассистентов, смотревших на него снизу вверх и готовых сделать для него все что угодно. Из записки студенты. С ними он мог по-прежнему обсуждать драматичный материал, который почти полностью исчез из современности. Она проходила Достоевского (постепенно подавлявшего под действием идеологических табу), историю гавтянского революционера, ставшего диктатором, который не подошла для советского кино 1930-х годов, «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, повествующую об эротической страсти и преступлении. Он не мог использовать этот материал для создания фильмов, так как страдание, смерть, несчастье и эротизм были исключены из искусства. Искусство в мире «спаружн» моделировало людей, не вызывая сомнений и всегда имеющим готовый ответ на все непростые вопросы жизни; там не было места для Гамлета или Фюрста. В аудитории-убежище ГИКа (в 1934 году ставшего ВГИКом) Эйзенштейн хранил старые идеи о единности и противоречивой природе искусства.

Пера Атаньева была на себя нелегкий труд быть слушательницей и помощницей Эйзенштейна. Она собирала информацию по всем темам, которые его интересовали. Она таскала домой книги из библиотек, заботилась о его переноске и вела переговоры с издателями. Она перепечатывала его статьи и под диктовку истинствовала страницу за страницей. Кроме того, она работала его ассистенткой во ВГИКе и собирала конспекты его лекций в машинописный том, который Эйзенштейн потом редактировал. Без ее помощи Эйзенштейн никогда бы не закончил свою книгу по режисуре.

27 октября Эйзенштейн и Пера Атаньева поженились. Реально было скрыть этот факт от Юлии Ивановны. Они продолжали жить раздельно, их отношения оставались платоническими; они даже обращались друг к другу на «Вы». Брак был заключен уже тогда, когда малейший намек на нежную дружбу между ними остался в прошлом. Эмоционально они отделились еще до отпуска, который Эйзенштейн провел в Крыму с Мари Сетон. — вопрос о ревности не стоял. Тем не менее все жизненные проблемы в быту этого большого ребенка решала Пера. Она оставалась его честной домохозяйкой, суррогатной матерью, сестрой и нянькой. Сексуальные отношения означали бы нищету. Поэтому их и не было.

19 ноября 1934 года Эйзенштейн подарил Пера на день рождения свой фотокортрет с посвящением, в котором признавался, что в этот день он всегда будет благодарен ей.

В те годы (и позднее) выдвигалось немало догадок о причинах этого странного брака. Одним из объяснений мог быть принятый 1 марта 1934 года закон, по которому мужеложство объявлялось преступлением. До этого карались лишь развратные действия или сожительство с несовершеннолетними. Отныне гомосексуальность *per se* стала наказуема и за нее можно было получить до восьми лет тюрьмы или лагерей. В январе произошли массовые аресты гомосексуалистов в Москве, Ленинграде, Одессе и Харькове — большинство арестованных были художниками. Конфранкье Александр Алексеев получил два года — слухи о приговоре облетели весь артистический мир. 23 мая 1934 года Максим Горький опубликовал в «Правде» статью, осуждавшую мужеложство как «социально преступное явление», размышляющее пролетарскую молодежь и возмущающее лишь в буржуазных странах: «Уже сложилась саркастическая поговорка: "Уничтожьте гомосексуализм — фашизм исчезнет!"». Нарком юстиции Николай Крыленко не просто приравнивал мужеложство к вырождению, он рассматривал его как контрреволюционную деятельность. Гомосексуальность превратилась в политическое преступление, подпадавшее под юрисдикцию органов государственной безопасности.

Под спудом, 17 октября 1935-го, вышло постановление, объявлявшее хранение порнографических материалов возможным и наказуемым тюремным заключением сроком до пяти лет. Рисунки Эйзенштейна могли подпасть под эту категорию. Он помнил, как у него когда-то на границе замерло сердце. Таможенишки листали том де Сада, принадлежавший Эйзенштейну. К счастью, он еще не успел его прочитать, и иллюстрации были не разрезаны. Эйзенштейн избежал скандала только благодаря невежеству таможенников: они никогда не слышали о маркисе. Невнимательность советских людей в вопросах эротики и заново открытый идеал моментальной сексуальной связи теперь так же строго, как идеологическая чистота.

Даже если Эйзенштейн был всего лишь латентным гомосексуалистом, слухи о его «ненормальности» распространялись не только в американских или мексиканских кругах. Как женатого человека, его было бы трудно шантажировать.

В этот период Эйзенштейн вновь углубился в проблему экстаза. Он не стремился проникнуть в тайны бессознательного, как это делали сюрреалисты. Наоборот, он искал намеренные состояния сознания, вызываемые наркотиками, оргазмом или — искусством. В последнем случае, ритм, цвет и образ действовали как разгонид-

255

ность наркотика, притупляющего дневное сознание. Переживание созданных единым движением масс, многократно усиленное кино, также оказывало мощное зрелищное воздействие. Поскольку сам Фрейд не занимался подобными паранормальными состояниями в русле классического психоанализа, Эйзенштейн обратился к одному из «преданных» его учеников. В июле 1934 года он написал письмо фрейдомарксисту Вильгельму Райху с просьбой прислать ему экземпляр его книги об оргазме¹⁴. Райх, который к тому времени жил уже в изгнании в Копенгагене, ответил сразу: «Мне было особенно приятно услышать от товарища, преуспевающего в сфере искусства, что оно в огромной степени связано с центральной проблемой живого вещества — с оргазмом»¹⁵. В «Полемике», считал Райх, Эйзенштейн достиг оргастического действия «через ритм, «являющийся прямым продолжением биосексуального биогенного ритма». Режиссер сделал кинематографичными «рациональные идеи коммунизма», соединив их с биологическим ритмом. Немецкий композитор Ганс Эндлер, с которым Райх обсуждал этот вопрос, отверг любое соотношение между музыкой и сексуальностью. Интерес Эйзенштейна к оргазму был связан с его исследованием экстатического состояния. Для Эйзенштейна, однако, секс являлся всего лишь «потустанком», минолетием, пусть и «самым расхожим» переходом к экстазу (чем-то для повседневного использования). Искусство, с другой стороны, предлагало куда более интенсивный экстатический опыт. Искусство десексуализировало и социализировало экстаз, хотя во многом оно же и подавляло логические способности разума. «Vielleicht ist meine persönliche "Reinheit" das, was nur die Möglichkeit gibt, dieses im wissenschaftlichen Vorteil so Wichtige durchzuführen — diesen Grundbegriff zu desexualisieren und Sex als eines der und nicht als primär einziges darzustellen», — записал Эйзенштейн десять лет спустя в свой дневник¹⁶.

В ноябре 1934 года Эйзенштейну наконец дали четырехкомнатную квартиру в Доме работников кинематографии рядом со

¹⁴ Никогда я пишу Райху: *Erzähl W., Die Funktion des Orgasmus, Zur Psychopathologie und zur Soziologie des Geschlechtslebens*, Vienna: Leipzig, 1937. Подробнее о письме см.: *Stetten*, 1981, Vol. 22, No. 4, P. 79–86.

¹⁵ *Stetten*, 1981, Vol. 22, No. 4, P. 81.

¹⁶ «Может быть, именно моя "чистота" позволила мне осуществлять столь важное в научном плане — десексуализировать основное понятие и не представлять секс как нечто первичное и единственное» (оригинал, 1944 г. РГАПИ, Ф. 1923, Оп. 2, Ед. хр. 2%. Д. 50).

студий на Пятницкой. Тогда это было на самом краю города. (Здание снесли в конце 1950-х, когда Москва расширялась на юго-запад и улицы расширялись вместе с ней). Режиссер предложил Мари Сетон переехать к нему и пообещал, что ее там всегда будет ждать своя комната. Она согласилась.

В середине декабря 1934 года в Москву приехали Поль Робсон и его жена, Мари Сетон договорилась о встрече. Эйзенштейн с Робсоном легко нашли общий язык с первой же минуты знакомства: их объединял филологический интерес к мифологическим формам мышления. Когда Робсон узнал об исследованиях Эйзенштейна, он порекомендовал ему недавно вышедшую книгу французского синолога Марселя Гранье «*La Pensée chinoise*» («Китайское мышление»). 26 декабря, на второй день рождельского Рождества, Эйзенштейн пригласил всех на традиционную вечеринку. Накануне Нового года Эйзенштейн устроил в Доме кино на Поварской прием в честь Робсона. Гости исполняли две песни Мусоргского.

К концу года ситуация внезапно стала злободневной. 1 декабря был убит Сергей Киров, крупный политический деятель, первый секретарь Ленинградского обкома. В тот же день — точно по заранее разработанному плану — были введены особые суды. Они имели право выявлять «террористов» и в течение десяти дней — без какого-либо судебного производства, без апелляций и протестов — приговаривать обвиненных к высшей мере наказания, после чего приговор тут же приводился в исполнение. Убийцу Кирова и еще 13 человек немедленно приговорили к смерти и казнили. Было ли кустранием Кирова преступно ГПУ (в 1934 году переименованное в НКВД) — остается неясным до сих пор. Как бы то ни было, его убийство стало удобным поводом для начала андровской волны террора. В качестве официального объяснения террористического акта выставили заговор оппозиции, возглавляемой бывшими вождями партии Зиновьевым и Каменевым. 6 декабря газеты напечатали списки казненных членов «застреланных террористических организаций» в Москве и Ленинграде. Были арестованы и высланы десятки тысяч невинных людей. Каменева и Зиновьева арестовали 16 декабря (сообщение в прессе появилось 22 декабря) и 18 января вынесли приговор. В это время Большой театр принимал Всесоюзное совещание работников советской кинематографии, на которое съезжались все ее «видные представители».

1935

В башне из слоновой кости

Совещание проходило в главном зале Большого театра. Значимость этого события и его идеологический курс сопоставимы со Съездом писателей, который собрался за шесть месяцев до этого. Съезд писателей объединил всех советских работников литературы в один союз с единой платформой. Чтобы контролировать работников кинематографии, партии не требовалось создавать союз. Строгая и пресловутая централизованная организация кинопроизводства и без того означала, что промышленность контролируется сверху. 11 января передовицы «Правды» и «Известий» нестрелли поздравительными телеграммами Сталину и приветственными словами самого вождя. На второй странице «Правды» помещались снимки советских деятелей киноискусства. Фотографии Пудовкина, Коллонтай, Трауберга и братьев Васильевых сопровождалась подписью «режиссер». Подпись под фотографией Эйзенштейна гласила: «Крупнейший кинорежиссер».

Открыл совещание Сергей Динамов, партийный чиновник, руководивший культурой, критик, писавший о современной английской и американской литературе. Его вступительная речь длилась почти четыре часа; Динамов утверждал, что Эйзенштейн в своей жизни поставил только один великий фильм — «Броненосец «Потемкин»». С тех пор он делал только плохие картины и тратил время на путаницу формалистическую теорию монтажа, из плена которой советский кинематограф начинает освобождаться только сейчас. К тому же последние пять лет Эйзенштейн хранил молчание обо всех великих достижениях советской жизни и советского кинематографа. Однако именно он стал вторым докладчиком. Эйзенштейн не стал объяснять, почему за последние шесть лет он не снял ни одного фильма, ни словом не обмолвился он и о Мей-

сике. Он постарался защитить свою оценку развития советского кинематографа и представить результаты своих научных исследований, которые считал более важными, чем создание фильмов. Он был твердо убежден в значимости своей теоретической работы и ее практической пользе. Конечная цель его поисков заключалась в том, чтобы вывести точную формулу для создания абсолютно действенного и абсолютно гениального произведения искусства. Мари Сетон, по-прежнему гостившая в Москве — у Афиногеновых, утверждала, что теория казалась Эйзенштейну тогда важнее, чем любой фильм, который он мог бы сделать. Он собирался одновременно писать сразу несколько книг¹.

Еще до поездки на Запад Эйзенштейн обсуждал свой исследовательский проект с Александром Лурья и Львом Выготским. Он хотел, чтобы в разработке проекта принял участие и Николай Марр. Он собирался применить научный метод эксперимента к изучению искусства (особенно кино), которое рассматривал теперь как отпечаток различных форм мышления, и объяснить эстетику под углом зрения психологии и культурной антропологии. Но до сих пор Эйзенштейн осуществлял практическую работу над своим замыслом в одиночку. Лишь некоторые вопросы он обсуждал с Выготским, но безвременная смерть ученого в 1934 году оборвала консультации. Размышления Эйзенштейна о существенном воздействии искусства привели его к выводу, что в кульминационный момент жеста искусство возбуждает эффект, который ведет воспринимающего к более ранним формам мышления (в терминах Эйзенштейна — «чувственному мышлению»). Он полагал, что этот эффект лишает человека способности проводить различия между субъективным и объективным и ведет к потере чувства реальности, парализуя способность мыслить здраво. Искусство, следовательно, оказывает воздействие, сходное с воздействием алкоголя и наркотиков, близкое к симптомам шизофрении, и может свергнуть воспринимающего и самого создателя «в самые глубокие тартарары примитивного варварства» — в культурный регресс. На гипотезу Эйзенштейна повлиял возврат к иррациональным мифологическим практикам двух самых прогрессивных и революционных европейских стран — торья массового психоза и истерии в Германии и Советском Союзе. Сказался на этой теории и мексиканский опыт. Кризис, следовавший за этим озарением, был настолько жесто-

¹ *Seton M. Op. cit.* P. 298-299.

ким, что в 1933–34 годах Эйзенштейн готов был оставить эту «поштую деятельность» — искусство. Он обсуждал эту дилемму с Выготским, но тот все же отсоветовал ему совершать подобный радикальный шаг⁴.

Много времени Эйзенштейн посвящал изучению религиозного мистицизма, духовного опыта Якоба Бёме, видений святой Терезы Лавальской, пособий Игнатия Лойолы, чьи конкретные указания по достижению вершин чувственного переживания обнаруживали в нем изощренного режиссера. Эйзенштейн изучал магическую практику, символические формы и ритуалы. Детективные романы он трактовал как современную форму мистерии: всплеск озарения приводит сыщика к установлению причинных связей между цепочкой внешне несвязанных деталей, следов и событий.

В своей длинной речи Эйзенштейн изложил суть своих размышлений. Для иллюстрации своей гипотезы он использовал несколько четких примеров:

1. Режиссер хочет дать зрителю понять, что корабельный врач погиб. Но вместо того, чтобы показывать прибитое к берегу тело, он фокусирует внимание на пенсе врача для максимально интенсивного воздействия (см. «Броненосец «Потемкин»»)⁵.

2. Король Лир сходит с ума. Его «внутренней буре [...] вторит буря в степи, бушующая вокруг него на сцене», — это обеспечивает максимально интенсивное воздействие⁶.

3. В первом варианте рукописи известной повести Гоголя сказки «Бульба пожал плечами и отъехал к своему отряду». В окончательном это выглядит так: «Пожал плечами *Тарас Бульба*, подвинул бойкой жидовской натуре и отъехал к *майору*». Зачем Гоголь это сделал?

⁴ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1: Грандформы. М.: Музей кино Эйзенштейна/Центр. 2002. С. 118. Исследования Лурья форм этого мышления в советской Средней Азии были завершенны в 1934 году как фанатские, расистские и черносотенные, как образцы колонизаторского гнета, пытавшегося показать неполноценность мышления народов окраинных народностей. См. отрывок из статей 1934–1936 годов в: Лурья Б. Мой отец А.Р. Лурья. М.: Глобус, 1994. С. 68–77. Лурья был вынужден покинуть Психологический институт и полностью сменить направление своей работы.

⁵ Эйзенштейн С.М. Грандформы: Новые проблемы (Из доклада на Творческом совещании 1935 года) // Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. С. 143.

⁶ Там же. С. 147.

⁷ Там же. С. 159.

4. Уолт Уитмен в поэме «Копур» нагнетает воздействие простым методом: понятие заменено «перечислением вещей, возникших в результате функционального [...] приложения» предмета⁴.

Что объединяет Шекспира, Гоголя, Уитмена и Эйзенштейна? С целью добиться воздействия, которое захватывает воспринимающего внявимо сообщаемой информацией, эти художники 1) приравнили часть к целому, 2) приписали человеческое состояние природе, 3) возвысили движение над самим объектом движения, поставив скадрное впереди подлежащего и 4) призывали вещь к понятию. Общий знаменатель всех этих трансформаций лежал для Эйзенштейна в возвращении к мышлению, охватывающему тотемизм, анимизм, изоморфизм микро- и макрокосма, тождество части и целого, субъекта и объекта — коротко говоря, возврат к формам архаического мышления. Он изучал это мышление — его ритуалы, обряды, практики ошты и врачевания, языковые структуры, символы, мифы, сказки — по «Золотой ветви» (1907–1925) Фрезера и «Первобытному мышлению» (1922) Леви-Брюля, чей русский перевод вышел в 1930 году с предисловием Марра, по «Китайскому мышлению» (1934) Граве, «Элементарной этнопсихологии» (1912) Вильгельма Вундта и «Введении в психологию развития» (1926) Хайнца Бернера. В Мексике же Эйзенштейн столкнулся с «мифологическим» мышлением непосредственно.

Изучение бессознательного Фрейдом и его учениками, анализ символов у Карла Юнга, работа Леви-Брюля с ранними формами мышления, занятия Выготского детской психологией и теория эволюции языка у Марра, — все это базировалось на обширном эмпирическом и экспериментальном материале. Динамически увязывая психофизику, этнографию, этимологию, антропологию, эстетику и искусство, Эйзенштейн стремился определить моменты, когда чувственное мышление прорывается на поверхность в обиходной жизни, в творческом процессе, в произведении искусства и его восприятии. Коль скоро логическое, рациональное мышление демонстрирует регулярные мыслительные фигуры, Эйзенштейн считал, что чувственное мышление также должно управляться определенными системами и обладать характерными структурными свойствами. Его собственный анализ суггестивной художественной практики и произведений искусства убедил его в том, что формы раннего мышления заложили основу всех формальных элементов.

⁴ Эйзенштейн С.М. Киноформа. С. 162.

Эйзенштейн не был первым, кто попытался описать эти системы. Новизна заключалась в подходе: осознание структуры этих форм мышления надлежало сознательно применить в практике искусства и в обучении актеров, режиссеров, писателей, художников. В то же время, не следовало пренебрегать и аналитическим мышлением — дабы предохранить его от эмоционального хаоса и мифологического варварства.

Эйзенштейн сделал диалектическую поправку к психоанализу. Тян как антагонистическую модель сосуществования сознательного и бессознательного в психологических процессах рассматривал как единство противоположностей. Таким образом, он сексуализировал диалектику и описал воздействие произведения искусства (и само произведение искусства) как орнаментическое динамическое единство. Для этого он ввел понятие «двуединства», отсылающее и к мистике, и к диалектике, и к бисексуальности, и к психоанализу: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней осознания и одновременно же проникновение через странные формы в слои самого глубокого чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинное произведение»¹.

Участникам совещания речь Эйзенштейна была встречена странно. Никто из тех, кто выступал вслед за ним, не восприняли сколько-нибудь серьезно поставленные им вопросы. Леонид Траубер назвал их «музеем фантастических иллюзий» и сказал, что Эйзенштейн — сам экспонат кабинета восковых фигур. Путь Эйзенштейна — как путь Кулешова и Вертова — ведет к сумеркам богов². Александр Доможенов посветил ему наблюдать роды не у полинегицких баб, а у «живых» советских. Зрелища Эйзенштейна «его самого гробят» и дезорганизует. Нужен новый фильм, а не новая, никому не понятная теория, представляющая собой опасную, мистическую смесь «фрейдовских комплексов»: «Если бы я столько знал, я бы умер (смех, аплодисменты). Напрасно вы смеетесь. Я боюсь, как бы Эйзенштейн не съел себя с хвоста, боюсь, как бы эта лаборатория не взорвалась от накопив-

¹ Там же. С. 167.

² Забытое киноискусство. М.: Госкинофотоиздат, 1935. С. 56.

иных в иной смеси сложнейших, таинственных, неизвестных нам сейчас»⁸.

Давнишний друг Эйзенштейна Юткевич нашел формулу, с которой все они могли согласиться: Эйзенштейн заперся в башне из слововой юсти и убивает себя теорией. Он ничего не делает, по крайней мере делает не то, чего ждет от него советское общество. Пудовкина критиковали не меньше, чем Эйзенштейна, что его съедало, ведь, в конце концов, фильм «Мать» был производственным социалистического реализма! В начале 1930-х Пудовкин тоже долгое время провел в Германии, но, во-первых, отсутствовал не так долго, как Эйзенштейн, а во-вторых, привез с собой нолловому законченный фильм «Дезертир» о борьбе немецкого пролетариата. Астерский опыт помог Пудовкину почувствовать атмосферу в зале лучше, чем это получилось, точнее, не получилось у Эйзенштейна. Пудовкин заметил, что все устало от речей и теорий, и попытался поднять настроение. Он единственный сказал, что Эйзенштейн — философ, живущий в иной, не нашей галактике. В пробке, как вытекает из стенограммы совещания, раздался смех, и поддержка Пудовкина превратилась в колючку. Тем более когда он добавил, что галактики эти далеки и весьма туманны⁹.

Друзья Эйзенштейна не проформалили слова. Грузия Николай Шенгелая возмущался, что оподдал и не слышал диалог Эйзенштейна. Эфим Шуб промолчал. Бывший студент Эйзенштейна, ныне прославленный автор «Чайкава», Сергей Васильев посоветовал учителю снять китайскую мантию мудреца и шагнуть в советскую действительность¹⁰. «Почему Эйзенштейн учит вместо того, чтобы делать картины?!» — выкрикнул кто-то из публики.

Только один критик — Николай Лебедев — сослался на Эйзенштейна как на великого исследователя, который должен получить для своих экспериментов два миллиона рублей, ателье и время: если народ спокойно подождет, режиссер найдет тему для своего следующего фильма¹¹.

Лев Кулецов, которого самого заклеивали как буржуазного режиссера и формалиста, на третий день совещания наконец сказал, что об Эйзенштейне тут говорят как о покойнике и с трог-

⁸ Там же, с. 109.

⁹ Там же, с. 109.

¹⁰ Там же, с. 112–113.

¹¹ Там же, с. 141.

тельными улыбками хоронит и что не знание истиннее людей, а чужая зависть¹¹. Расчет зависти Кузнецов подал в точку: раннее международное славе Эйзенштейна, его эксцентричности, острому языку и оригинальности завидовали многие.

Среди кинематографистов была популярна история о том, как Эйзенштейн подшутил над Шумяцким. В ответ на вопрос, какого писателя он хотел бы экранизировать, Эйзенштейн предложил Ивана Баркова — автора, изъятых и запрещенных при царском. Неважно образованный партийный чиновник послал своего помощника в Ленинскую библиотеку взять «металлические революционные сочинения» Баркова. В итоге помощник не знал, как бы помочь должному начальству, что Барков был запрещен за портреты. Шумяцкий на совещании не выступал, зато в 1935 году опубликовал книгу со своей программой под названием «Кинематография для миллионов». Отрывки из нее напечатали в «Правде» 11 января, приурочив к совещанию.

По словам Мари Сетон, на протяжении всей дискуссии Эйзенштейн оставался непроницаем, как сфинкс. Он не показывал своей нервозности и смятения. Позднее она спросила его, почему никто из коллег не поддерживал его теории. Он во всем винил себя, считал, что плохо наложил свои идеи и от этого чувствовал себя еще более несчастным. Тем не менее, несмотря на поражение, он не оставил свой исследовательский замысел и в течение следующих двадцати лет возращался к всеобъемлющей книге, которую сначала назвал «Grundprobleme», а потом переименовал в «Метод». Но на публике он больше никогда не заговаривал об этом проекте.

После третьего дня совещания Эйзенштейн попросил у Мари в качестве утешения несколько фунтов, чтобы пойти в Турин, магазин, торгующий за валюту, и купить там книгу о Леонардо да Винчи, о которой он давно мечтал. В монографии были напечатаны исследования Леонардо о пропорциях тела. В тот же вечер Сетон уехала в Англию, но пообещала вернуться, как только Эйзенштейн переедет в свою новую квартиру.

11 января недовольство Эйзенштейном было продемонстрировано открыто. Работникам кинематографии впервые вручили государственные награды. Вертов и Александров получили военные знаки отличия — ордена Красной Звезды. Премьер Михаил Калинин пошутил, что Александрова наградили за смелость и бес-

¹¹ Там же. С. 121.

страшие в овладении кинокомедией. Пудовкина, Довженко, Эйзенштейна, Трубержа и Козинцева представили к праву Ленин. Эйзенштейну же — награду с Кулашовым и Тисса — дали всего лишь звание «заслуженного деятеля искусств», третьестепенное в таблице о рангах. Унижение больно его задело. Награды утверждали заново сформированный пантеон советского киноискусства, где для Эйзенштейна места пока не нашлось. В 1935 году Сталин сделал своим личным любимцем еще одного режиссера — Александра Довженко. Тот тесно сотрудничал со своим «другом и учителем» в работе над фильмом «Аэроград».

Быть может, на кого-нибудь другого, кто не был бы столь одаренным идеей власти и влияния, этот публичный спектакль и не оказал бы такого воздействия. Но представление было разыграно безукоризненно — оно даже проводилось в том же здании, где 27-летний Эйзенштейн праздновал триумф «Потемкина». Организаторы пивали в самое уязвимое место — в честолюбие режиссера. На протяжении трех сокрушительных дней советская кинообщественность, коллеги, бывшие друзья, поклонники и ученики Эйзенштейна отчитывали и оскорбляли его, слезлились над ним и выговаривали ему, поднимали его на смех, как мальчишку. Возможные последствия этого ритуала — от потери работы до заключения и ссылки — уже были продемонстрированы на примере других художников. Мог ли в увлеченное тиеславие прокрасться страх? По крайней мере, теперь Эйзенштейн знал, чего от него ждут.

В январе 1935 года, в день собственного 37-летия, Эйзенштейн коротко постригся, избавился от экстравагантной иностранной одежды и надел строгий темный костюм, который сделал его похожим скорее на ученого, чем на художника. Саркастические насмешки, скрытые угрозы и унижительные похвалы, прозвучавшие на совещании, были своего рода выматыванием, заставлявшим его вернуться к работе. Через две недели после совещания и церемонии награждения он занялся о своем намерении поставить фильм по сценарию «Без вины виноват».

Третьеразрядная награда и усталость от неустойчивого быта заставляли Эйзенштейна присоединиться к своим коллегам. К Мейерхольду, который получал шесть тысяч рублей в месяц и жил в прекрасной квартире в Бросовом переулке, в доме, построенном Иваном Рербергом. К Пудовкину и Александрову, которым были пожалованы отличные квартиры в центре города. Московские художники собирали мебель из красного дерева и строили роскош-

ные дачи. Они коллекционировали искусство и развешивали в автобусах. Они даже имели возможность проводить летний отпуск за границей, ездить на французскую Ривьеру и в Карловы Вары. Эйзенштейн все еще занимал одну комнату в коммунальной квартире с пятью другими жителями, а его новый дом находился на окраине города. Он получал скромную зарплату преподавателя в киношколе. С ним по-прежнему заключали договоры как со специалистом (1 января 1935 года — на девять тысяч рублей плюс расходы в Туркестане, 5 января 1936-го — на ту же сумму с «Азербайджаном» в Баку), но этот доход был несравним с заработками его бывшего учителя Григория Александрова. Более того, если Эйзенштейн не выражал намерения сделать фильм на злобу дня, эти договоры могли быть немедленно расторгнуты. Сомнение не просто уязвило его самолюбие. Оно показало, что может ждать «выдающийся кинорежиссер» мирового значения — жизнь и доход среднего советского гражданина. Эйзенштейн предпочел иное.

Мать Эйзенштейна тоже оказывала на него давление, призывая его измениться. Она хотела перебраться в Москву и в долготный образцово устроить жизнь своего знаменитого сына. В сентябре 1935 года Эйзенштейн переехал в просторную четырехкомнатную квартиру — к маю 1936-го она была полностью обставлена. Марк Сетон он написал, что большую часть своего дохода решил потратить на мебель. Он спросил у нее анторнское зеркало и декоративные букеты из восковых цветов. Весной 1936 года он помог матери перебраться в его комнату на Чистых прудах. Он писал ей список вещей, которые она обязательно должна ему передать: рождель, шкаф, круглый стол, кровать, посуду столовую, синие кузнецовские чашки, самовар («поку обязательской обстановки»), чайник особый, скатерти, салфетки («у меня нет») и столовое серебро¹⁴. В июле 1936 года разрешили строить частные дома (которые официально значились дачами) в пригородах Москвы, Ленинграда и Киева. Эйзенштейн подал заявку на такую дачу, и всю свою энергию Юлий Иванович вложил в строительство большого семикомнатного дома. Она обождалась в нижнем этаже, сам Эйзенштейн занял верхний.

Эйзенштейн жил теперь, по московским меркам, в роскоши. Они с матерью могли пользоваться двенадцатью комнатами в городе, где несколько поколений делили углы одной-единственной

¹⁴РГАПД. Ф. 1933. Оп. 1. Бл. кр. 1931. Л. 33–34.

комнаты в коммунальной квартире. Но, в отличие от многих московских художников, жилое пространство Эйзенштейна вовсе не производило впечатления буржуазности. Обстановка выражала потребности своей экстравагантности. Деревянный антед из перлам служил в его городской квартире шкафом для галстуков и подтяжек. Иногда эту функцию брала на себя менора — тудейский ритуальный семисветник. Рядом с нею висела боксерская перчатка с автографом Харри Маркса. Бытовые вещи выглядели как карнавальный реквизит. Мебель казалась фрагментами театральной постановки или костью со склада киностудии: парчовое кресло стояло рядом со стулом Баухуса; люстра была сделана из остатков четырех старых кинокамер. Подписанные автографами портреты Альберта Эйнштейна, Асты Нильсен и Мейервольда висели рядом с открытками, изображающими корриду. Огромная кровать была застелена ярким мексиканским ковром. Но большую часть пространства занимали книги. Библиотека постоянно пополнялась и была организована на оригинальный манер: Станиславский стоял рядом с Библией; Гегель был перевернут, потому что, по мысли Ленина, Маркс именно так поступил с гегелевской диалектикой; альбом Ретина служил справочником по истории костюма. Утром русская домохозяйка Эйзенштейна тети Паша готовила по американским рецептам.

После того как квартира и дача были обустроены, Юлия Ивановна решила, что единственное, что не хватает ее сыну, так это подходящей жены. Естественно, та должна быть из хорошей семьи, достойной знаменитого режиссера и его кинематографа. Когда Юлия Ивановна узнала, что единственной женщиной в жизни Эйзенштейна была Пера и что деньги на домашнее хозяйство поступали непосредственно ей, она пришла в негодование. У нее на примете имелась более подходящая кандидатура — Елизавета Телешова, актриса и режиссер Художественного театра, жеманница и пуляница, тонко сошедшая с картины Кустодеева.

Эйзенштейн встретил Телешову во время подготовки к «Безжизненному луку». Она должна была исполнить главную роль председательницы колхоза. Она, как и Юлия Ивановна, происходила из богатой купеческой семьи, была вдовой и имела почти взрослую дочь, с которой жила в большой квартире, полной старинных вещей, на Тверском бульваре в центре города.

Телешова была настоящей светской дамой и прекрасно знала с Юлией Ивановной общий язык. Она работала во МХАТе, хорошо

знала московскую театральную элиту и часто устраивала у себя дома вечерние Эйнштейны: приходит на нее сильное впечатление. С целью растопить сердце Эйнштейна женщины выработали тактику, прикинуто на его чувствительной струне: он был гурманом. Телешина знала толк в утонченном угощении. Ее обеды были изысканными и обильными: соленья, икра, грибы, семга, осетрина, молочный поросенок под зреньем, пироги, пирожки, кулебяка... И все это было лишь предюдием; далее следовали собственно блюда. Эйнштейн ел, как Гартманка, вспоминает Лизер, как брестовский Галилей в последнем акте, как если бы весь смысл жизни заключался в еде. Он ел и ел, требуя, чтобы его угощали еще и сметаной из Художественного театра. А уж женщина театральная служила известна своей способностью остринать умом: разительную истрину! Будемка, которого Эйнштейн встретил у Телешиной, только что обоссмертил закуленные истринги в своем «Театральном романе».

Вскоре Эйнштейн невероятно растоптел. Сердце уже не справлялось с дорожностью. В октябре 1935 года врач прописал ему диету: поземные мяса, побольше овощей, ничего сладкого и спиртного. Впрочем, Эйнштейн и так был трезвенником.

Телешина часто приезжала к Юлии Ивановне на дачу и проводила там целый день, помогая по дому. Перу отпеснили на задний план, однако свадьбы с Телешиной так и не последовало. Эйнштейн не стал разводиться с Перой, но когда Елизавета стала на людях играть роль «официальной жены», оскорбленная Пера отказалась выполнять функции ассистентки и домохозяйки. Из козла на себя Телешина: она выдавала деньги прислуге, а позднее и шоферу, заботилась о талонах на бензин, оплачивала счета из прачечной и писала Эйнштейну длинные письма, жалуюсь, что у него нет для нее времени и что он не хочет с ней жить. Но ей пришлось смириться: проблемы с женщинами у Эйнштейна не исчезли.

Его целомудрие резко контрастировало с необыкновенно смелыми эротическими фантазиями. Им Эйнштейн давал волю в своих шутках и особенно в рисунках, шокировавших его благоприимых современников. Целая коллекция вульгарных красоток висела над его дачной кроватью, как в матросской каюте. Один посетитель отметил контраст между синими и профессорским обликом Эйнштейна. Другой счел Эйнштейна циничным сатиром.

Нанесшие попытки государства создать видимость консюмеризма газетными фотографиями счастливых рабочих, покушавших швейные машинки или зеркальные шкафы, не имели ничего общего с новым буржуазным образом жизни научной и творческой элиты. Эти приемы были старательно поддерживались и охранялись. Если в двадцатые годы даже хлеб можно было достать с трудом, то в тридцатые на столах вновь появились французские вина и русская икра. Художники обзавелись привычной прислугой. В то же время нужда подавляющей части населения была уже не временным явлением, вызванным переходным периодом, а суровой действительностью.

31 июля 1935 года шахтер Алексей Стаханов за одну смену выполнил четырнадцатидневную норму. Названное его именем стхановское движение вернуло в общество «провокационного равенства» культ избранной личности. Он достиг своего апогея во всемирной любви к Сталину, историческом обожании вождя и учителя, которое ярко проявилось уже на первом слете рабочих-стхановцев в ноябре 1935 года.

Если 1934 год — особенно последние два-три месяца — казался преддверием к новой волне террора, то следующий выдался более или менее спокойным. В Москве прошли народные гуляния. Сталин обратился ко всем с пожеланием счастья и отчеканил новый лозунг: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Перед принятием новой конституции в 1936 году ходили слухи о предстоящих послаблениях, о легализации оппозиции и чуть ли не установлении парламентской демократии! Люди даже заговорили о партии интеллигенции во главе с Горьким. Церквям позволили звонить в колокола, а народу — праздновать Новый год. Разрешили даже рождественские елки, запрещенные в 1929 году как буржуазный пережиток. Вместе с тем эта поверхностная респектизация общественной жизни лишь прикрывала идущее своим чередом аресты. Арестовали сына и мужа Анны Ахматовой. Горький упал в немилость, и ему не дали выездную визу в Италию. После того как в Красной Армии снова ввели воинские звания, пришло, как видно, время разделить по рангам писателей и режиссеров. 24 ноября 1935 года Лидя Ерик написала Сталину, что Маяковского забыли. В ответ Маяковский был объявлен «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Мейергольд немедленно решил поставить «Клода» и посвятить спектакль Сталину.

В 1935 году Эйзенштейн покинул свою башню из спонсовой кости. Он вступил в жизнь, согласившись на роль привилегированного советского художника. Последующие два года были отмечены рядом изменений. Новая квартира, комфортабельная дача — все это были благосклонные ответы на его решение сделать новый фильм, запоздавшее признание его преданности. Искушение снимать вновь не было поддельным. После своего возвращения Эйзенштейн не имел возможности даже приступить к съемкам того, что ему хотелось бы сделать. Материал, который ему предлагали — музыкальная комедия или манументальный исторический фильм о Стеньке Разине, — воспринимался им как издевка. Опыт, полученный в Голливуде и в независимом «малобюджетном» кино, оказался для него сокрушительным. Все, что ему оставалось, — это снимать фильмы на родине, если, конечно, у него еще была такая возможность. Удовлетвориться побочными занятиями он не мог, внешнее давление усиливалось давлением изнутри. Его личность и творческий склад не могли справиться с вечной изоляцией. Эйзенштейн в очередной раз посмотрел в зеркало и увидел там портрет Леонардо да Винчи кисти Энгельста Фрейда. Его больше не интересовала способность эмоционального постижения или сублимация гомосексуальности. В увиденном отражении проступал новый образ — аморального ученого, создающего машины убийства по приказу своего покровителя и патологически неспособного закончить работу. Это станет и судьбой Эйзенштейна.

Он преобразился. Экстравагантный молодой человек с курчавой шевелюрой превратился в дородного, солидного, лысого мужчину. Изменился даже его почерк, словно преломленный зеркалом, — левый наклон сделался правым.

1935–1937

«Бежин луг»: отец и сын

Решили Эйзенштейна снять «Бежин луг» было, вероятно, слишком посмелым. Киностудия купила сценарий в 1934 году. С тех пор ни один режиссер не решился его экранизировать, да и сама студия не торопилась приниматься за материал, уязвимый с многих точек зрения. И тема, и ее драматургическое толкование по-прежнему как художников, так и ответственных лиц. Сценарий основывался на реальном событии, которое пресса всячески раздувала на протяжении последних трех лет. Четырнадцатилетний пионер Павлик Морозов из деревни Герасимовка на Северном Урале выдал своего отца как «врага народа». Отец приговорили к десяти годам «без права переписки» (зифемизм для расстрела). После чего Павлика и его младшего брата Федю убили дед и его родственники. Убийц и их соучастников, бабушку Павлика, приговорили к высшей мере.

Сценарий написал Александр Ржевский. Первая страница гласила: «Повесть-манускрипт для звуковой киностановки, написанная по заданию и по теме, предложенной Центральным бюро детских коммунистических организаций ЦК ВЛКСМ».

Автора, начинавшего карьеру в качестве актера, заметили еще в конце двадцатых годов благодаря его «эмоциональным сценариям». Определенные отсылки к стилю: сценарии были написаны белым стихом, короткими, рублеными фразами, богато украшенными пышными эпитетами. Ржевский разрывал обычный сюжет, в основном мелодраматический, выведением несожженных ассоциаций, связанных с воспоминаниями, снами или мечтами. Пудовкин и Николай Шенгеля сняли по произведению Ржевского «Простой случай» и «Двадцать шесть комиссаров» — оба фильма считались наименее удачными среди их работ. После этих

превалов автора сбросили со счетов, посчитав неудачником. Если сюжетная «рысклость» допускалась в советской исторической картине, то камерный фильм по «эмоциональному сценарию» отвергался как «бездраматичный графоманский бред», «искусственное стилизованное и грубое натурализация»¹.

Проза Рязановского в «Белом пути» не убеждала с литературной точки зрения: персонажи были плоскими, сюжетные ходы немотивированными. Новый сценарий изобладал мрачным и устрашающим юмором: «Давайте машины, а то уборочную провалим, как пить дать. — Будем сажать... — сказала, спокойно улыбаясь, помощник начальница. И радостно завыскакали мужики: К Ивану Ивановичу... в ГПУ... в Наркоминудел... с большим удовольствием»². Драматургически герой-подросток Рязановского казался малинтересным: невозмутимый ангелочек в пионерском галстуке и стилизованная с вечно пьяным отцом. По сценарию сын погибал от руки отца, что еще больше драматизировало конфликт. Что думал Эйзенштейн найти для себя в этой странной, гротескной «повести-манускрипте»? Ни сына, ни отца писатель не наделал и крушения сомнения, в противном случае рухнула бы идеологическая конструкция вещи. Кому из этих двоих мог сопереживать режиссер в безжалостные времена, становившиеся все более кровавыми, по мере того как снимался фильм? Но для студии, которая колебалась, какому режиссеру поручить экранзацию, няня Эйзенштейна по-прежнему гарантировало успех.

В сценарии сменялись два временных пласта: воспоминания тургеневской эпохи и современная действительность. Эйзенштейн выкинул из сценария Тургенева, оставив лишь название одной из глав «Записок охотника», и сделал ставку на воздействие монтажа. Своему американскому студенту Джейму Лейде он сказал, что соединит в этом фильме всю изобразительную культуру. Картина раскроет русский пейзаж через импрессионизм, японские гравюры, испанскую и голландскую живопись. Этот пласт культуры поможет оторвать повествование от текущей политики и перевесит его на иной мифологический уровень, отличный от мифотворческой работы времени. Однако на сей раз Эйзенштейн решил сфокусировать свое внимание не на эдипальном восстании сына,

¹ Овчин В. Еще раз об эмоциональном сценарии // Искусство кино. 1937. № 3. С. 33.

² Рязановский А. Белый путь. М.: Блэкфоллоуиздат, 1996. С. 71.

а на драме отца, который хочет спасти свою плоть и кровь от государства, но вынужден мстить собственным детям. Эта инверсия была не только непримемима политически, она еще и выходила за рамки автобиографического опыта самого Эйзенштейна.

Эйзенштейн нашел несколько приятных поводов отвлечься от сценария, который он попытался обогатить фактами из реальных сулебных процессов. Он вошел в жюри Первого Московского международного кинофестиваля (через два года после того, как Венеция провела первый кинофестиваль в мире). Мероприятие длилось с 21 февраля по 1 марта. В конкурсе участвовали картины Книга Вадора, Сесила Б. Де Милля, Рене Клера, Уолта Диснея, Жюльена Дювинье, Жака Фейдера, Марселя Л'Эрбе, Александра Корны, Алессандро Блазетти, Густава Махаты, Генри Кистера (Германна Костерлина) и выпущенная MGM нексианская картина Джеска Конкля «Ваша Валья!». В интервью Эйзенштейн назвал претендентом на первое место «Три поросенка» Уолта Диснея. Тем не менее главный приз поделили три произведения социалистического реализма: «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне». Председателем жюри, в которое входили также Эйзенштейн, Пудовкин и председатель ВКВС Александр Арестов, был Борис Шумский. Эйзенштейну, по крайней мере, удалось добиться для Диснея третьего — след за «Последним миллионером» Рене Клера — приза за «изобразительную культуру и музыкальность».

В тот момент в Москве выступала Пекинская опера со знаменитым солистом Мей Ланьфанем. Китайскую звезду прославляли и чествовали все. Эйзенштейн встретился с ним 12 марта и предложил снять спектакль «Радужный перевал», входивший в репертуар театра. 29 марта на Мосфильме они начали съемки со звуком. Снимали по ночам после спектакля: актеры были совершенно измучены, они не привыкли проигрывать технически сложные и физически трудоемкие сцены столько раз подряд. Но Эйзенштейн был перфекционистом и настаивал на повторях. Мей Ланьфань забрал фильм в Китай — Эйзенштейн боялся, что в Советском Союзе фильм затеряется в архивах зривки как безымянный документ.

20 марта Главное управление вернуло сценарий «Бежина лута» с требованием переписать его еще раз. Сценарий не проходил цензуру до 17 мая, только тогда Эйзенштейн получил наконец разрешение приступить к съемкам. Тисса как раз вернулся с Дальнего Востока, где снимал «Аэроград». Эйзенштейну ассистировали Михаил Гоморов, работавший на всех его предыдущих картинах,

Пера Атаньева и студенты, в том числе Джей Лейда. Музыку написал молодой композитор Гавриил Попов, отвечавший за звуковую дорожку «Чапаева». Звукооператорами были Леонид Оболенский и Борис Вольский.

Отца играл ученик Вахтангова Борис Захава, а председательницу колхоза — Елизавета Телникова. Она же помогала Эйзенштейну в работе с актерами. Два дня в неделю по четыре часа Эйзенштейн занимался отбором людей, которых ассистенты предлагали на роль деревенских жителей. Он просматривал группы по пять человек: тех, кто прошел просмотр, фотографировали и записывали. Столь же придирчиво был Эйзенштейн и в подборе статистов для массовых сцен. Ассистенты сократили группу из двух тысяч детей до шестисот: из них Эйзенштейн отобрал двести человек, но по-прежнему не мог найти мальчика на главную роль. В предпоследней группе Эйзенштейн вдруг заметил Витю Карпачова, сына водителя грузовика. Все остальные были против него. Волосы у него росли во все стороны, пигментация была неравной (на лице и на шее были большие белые пятна), а голос деревенским. Но Эйзенштейн был убежден, что этот мальчик — единственный нужный ему Стенос.

Утром 15 мая Эйзенштейн вылетел в Армавир, город на реке Кубань в Краснодарской области: оттуда он поехал в колхоз им. Сталина (бывший «Гигант»), где снимал массовые сцены без звука. Эйзенштейн уже работал в этих местах — именно здесь он снимал изменения для «Старого и нового», которые потребовал Сталин. Снимал он несколькими камерами одновременно, объяснив Джейу Лейде, что использует образы наподобие фуги, а «голоса» сведет на монтажном столе. Сначала он работал над одним «голосом» — крупными планами персонажей. Потом снимал кадры с глубокой композицией, потом — актеров перед полупрозрачным экраном. Затем следовали музыка и шум.

Две женщины на съемочной площадке — Телникова и Пера — не нашли общий язык, но в равной степени заботились об Эйзенштейне, так что жаловаться ему было не на что. Время от времени он возвращался в столицу — переставлять мебель в квартире и покупать новую.

В начале июля они приступали к съемкам в Харькове, но этот раз со звуком. Эйзенштейн после Москвы страдал сильным опрелением. По его требованию два квадратных километра лавинафты очистили от телефонных столбов и электролиний, потому что те нарушали композицию кадра. Они снимали сбор урожая, в котором

приняло участие 150 тракторов, взятых у разных колхозов исключительно ради фильма. Когда наступил сезон дождей, они отправились на юг, в Кубанскую степь. Тем летом пресса часто писала о фильме. В школе «Комсомольская правда» опубликовала четыре длинных репортажа Михаила Розенфельда о работе на съемочной площадке.

В конце августа 1935 года группа вернулась в Москву и приступила к съемкам в звуковом павильоне. «За камерой картина была не менее занятной, чем перед ней, — записал в своем рабочем дневнике Джей Лейда. — В одном ряду располагалась съемочная группа и гости: друзья, родственники, директора со всех студий, другие режиссеры (друзья или ученики Эйзенштейна — Кулаков, Эрмлер, Саиченко, Барнет, Мачерет, Трауберг, Шуб, Васильевы), французские писатели, английские эстеты, немецкие эмигранты, американские туристы. Как только Тисе поднимал свою камеру, а Эйзенштейн — свой карамельно-розовый жезл, чтоб перейти на другое место в этом фантастически освещенном лесу, все собрание двигало свои ряды (два плетеных стула и двадцать старых энциклопедий) вслед за ними, устраниваясь среди ям и грязных луж, и неотрывно следило за Эйзенштейном»⁴.

На съемочной площадке полным ходом шло приготовление к съемкам разрушения церкви. Это была инсценировка. Кампания по сносу и переделке многих «культурных учреждений» отбуживала несколько лет назад. 2 декабря 1931 года в Москве снесли храм Христа Спасителя. На тот момент власти еще планировали возвести на его месте Дворец Советов, но строительство было остановлено, потому что Москва-река упорно размывала фундамент. В центре столицы осталась жить петербургская дыра. Верующие увидели в этом перст Божий, который, похоже, метил даже за мелкие прегрешения: когда в октябре Эйзенштейн отправился осматривать подлинный реквизит и рисы для своей выжидательной, он подхватил то, что врачи посчитали оспой. Его поместили в строгий карантин на три недели, но оказалось, что это всего лишь ветрянка. Всем сотрудникам студии сделали профилактическую прививку. Эйзенштейн почувствовал, что была упущена великолепная рекламная возможность: пометить всех сотрудников его ниниалами — СМ (Сергей Михайлович). Только Пере Аташевой разрешили

⁴ Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1973. С. 267.

навестить Эйзенштейна и заботиться о нем во время болезни. После больницы Эйзенштейн вынужден был поехать для восстановления в Кисловодск: его сердце едва выдержало высокую температуру. Мария Сетон-Они написала, что из-за болезни его красота земного пострадала: останется несколько шрамов. Пока Эйзенштейн находился в больнице и восстанавливал силы на Канской, отснятый материал показали московским друзьям и знакомым. Мать написала ему, что Эренбург был потрясен, но ему не понравился диалог. Шумицкий и его сотрудники тоже видели материал. Несмотря на некоторые критические замечания, их оценка в общем и целом была положительной.

В декабре Эйзенштейн смог вернуться к работе. Однако в киностудии снова пришлось прервать съемки на три недели. Режиссер заболел гриппом, хотя зима 1936-го была совсем не суровой. 28 января 1936 года, пока Эйзенштейн лежал в постели, «Правда» опубликовала статью «Сумбур вместо музыки», громящую оперу Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Еще недавно эта опера была предметом особой гордости. Всех важных иностранных гостей водили на спектакль, непременно собирающий полный аншлаг. 26 января на оперу сходил Сталин. Шостакович подозревал, что Сталин лично инициировал анонимную критику, которую сформулировали редакторы. Сталин готовил новую кампанию травли, и Шостакович был лишь одной из множества жертв. Комитету по делам искусства, учрежденному всего неделей ранее с целью централизации всех аспектов художественной жизни под началом Платона Керенцева, поручили возглавить кампанию «против формализма». Начиная с 1933 года термин «формализм» употреблялся как антоним социалистического реализма. Сейчас ему придали новые оттенки. Раньше художников критиковали за «реакционные идеологические позиции». Теперь же одним эстетическим критерием стало достаточно, чтобы объявить художника «контрреволюционным». В переловой статье против Шостаковича у формализма появился новый синоним — «нейтральность». Фронт атаки стремительно расширился. 13 февраля «Правда» напечатала другую статью, на сей раз о формализме в кино: «Грубая смена вместо исторической правды». Главной мишенью статьи была украинская картина «Прометей» Ивана Кавалеридзе. В том же номере газета потребовала, чтобы дискуссия распространилась на все виды искусства, поскольку «левый уклон» укрепился во всех областях: в литературе, живописи, архитектуре.

театре и балете. Принять участие в дискуссии призывали и другие органы печати. 14 февраля «Комсомольская правда» опубликовала статью «Против формализма и левачьего уродства в искусстве». Здесь в список уклонистов попали Джеймс Джонс (прежде всего «Унис») и школа художника Павла Филонова. Следующей жертвой стал архитектор Константин Мельников: за ним последовал драматург и прозаик Михаил Булгаков.

25 февраля, в самый разгар этих мастированных нападков, Шумицкий пересмотрел снятый Эйзенштейном материал и раскритиковал изображение классовой борьбы в деревне. Реальное событие начинало походить на библейскую притчу о жертвоприношении Авраама. Шумицкий осудил Эйзенштейна за мистицизм и эстетство. В феврале в Доме кино состоялось собрание, посвященное формализму. Эйзенштейн отсутствовал, но написал письмо, напечатанное 11 марта в газете «Кино». В письме он выразил надежду, что линия партии, освещенная «Правдой», спасет искусство от формализма и натурализма: «О моих личных ошибках и подробно говорил на прошлогоднем киносовещании, снова говорить о них было бы повторяться. Тем более, что через 17 дней после моего выступления я принялся за конкретные преодоление их в практической постановочной работе»⁴. Дабы укрепить свою позицию, в другой статье он убеждал: «Это будет фильм о героическом детстве»⁵. На снимках были замечательны трактора, украшенные цветами. Внизу красовалась подпись: «Они будут работать на съемках картины "Бежин луг"».

Радостная атмосфера была лишь фасадом. Через десять дней, утром 27 марта Эйзенштейн записал в своем дневнике: «Неужели может быть призывание к делу с такой неохотой? Если радости нет, а есть одни трудности, за каким х... делаться фильму. Начиная делать минировать: ни любопытства, ни охоты, ни интереса. Чего я хочу? Только книгу. Книгу делать. Зачем я стал снимать? Беспроиниципность! Надо было подобно Данте уйти в изгнание, но писать книгу. Книга — моя миссия. Неужели мне самому не всен голос моих творческих нужд, выраженных идущих от самого "Потемкина".

⁴ Эйзенштейн С.М. Вместо выступления. Письмо, оглашенное на дискуссии // Кино. 11 марта 1936. С. 1.

⁵ Эйзенштейн С.М. «Бежин луг» // Крестьянская газета. 21 марта 1936. С. 4; Эйзенштейн С.М. «Это будет фильм о героическом детстве» // За коммунистичеко. 18 марта 1936.

Ясно мне это стало в ночь после трагедии «Октябрь». Но я как блядь не могу не заигрывать с собственным творчеством. Говорить "нет", а делать все же. Беспринципность. Никто, даже январь прошлого года не смел заставить стоять. Не случайны неудачи. Этот раз будет последней пробой. Дальше мансарда, голод, что угодно, но без отказа от принципиальности. Я не режиссер, я не кинематографист. Я должен делать книгу»⁴.

Под ночью после трагедии «Октябрь» Эйзенштейн, вероятно, имел в виду купюры, которые в последнюю минуту его заставили сделать; «январь прошлого года», несомненно, означал Всесоюзное совещание с его нападениями и нападками, которые Эйзенштейн воспринял как глубочайшее унижение. «Книга» был его незаконченный проект «Grandproblem», основные идеи которого были тогда, в январе, поданы на смех. В ночь на 31 марта в дневнике появилась запись: «В тот же вечер видел "Мы из Kronstadt"». Оказывается все наипростейшее — trash [мусор]. Я, оказывается, еще очень и очень нужен! Кто-то же должен заботиться об искусстве в кино! Это даже не разные уровни, а разные области»⁵. «Мы из Kronstadt» поставил Ефим Данган по сценарию Всеволода Вишневского — нового друга Эйзенштейна. Вишневский был сыном серого русского историка кино и знаменитым автором революционных пьес: его «Оптимистическая трагедия» изображала кронштадтских анархистов с точки зрения настоящих исторических победителей, большевиков. Расхваленный как великое достижение социалистического реализма, тяжеловесный эпос Дангана о восстании революционных матросов не обладал той жекой энергией «Потемкина». В написанной по заказу, но неопубликованной тогда рецензии Эйзенштейн, естественно, хвалил этот фильм как продолжение линии «Потемкина» и от всего сердца благодарил автора за «замечательное кинопроизведение», за «новые достижения по линии [...] эстетического стиля»⁶. Между тем дневниковая запись от того же 31 марта завершается следующими словами: «Emptiness. Loneliness. Loneliness. What is art? Where has it gone?»⁷.

⁴ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1152. Л. 3.

⁵ Там же. Л. 9–10.

⁶ Эйзенштейн С.М. О романе-фильме «Мы, русский народ» // Эйзенштейн С.М. Набр. прочт. Т. 5. С. 289.

⁷ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1152. Л. 10–11. [«Пустота. Одиночество. Одиночество. Что искусство? Куда оно ушло?» (англ.)]

У Эйзенштейна не было возможности ни укрыться на чердаке, ни отправиться в изгнание. Он не мог остановить съемки «Без вины виноваты», это был государственный заказ. За две недели он должен был быстро переписать сценарий. Ему помог Исмак Бабель, в то время зарабатывавший деньги переделкой сценариев.

Эйзенштейн возлагал большие надежды на Бабеля, точнее на Горького, с которым у Бабеля была прямая связь. Он также надеялся, что Бабель сможет выудить из материала нечто большее. В 1928 году Эйзенштейн настолько впечатлил «Закат» Бабеля, пьеса о трагических отношениях отца и сына, что он даже задумал поставить ее в театре Вахтангова. В последнее время Бабель ничего не публиковал, он писал роман о коллективизации и прекрасно обходился «кинокаптурой» на Мосфильме. Он не хотел ничем рисковать, вытаскивая в работу над фильмом: у него была молодая жена и маленький ребенок. Эввин Шинко, живший с Бабелем некоторое время в одной квартире в Москве, описал в «Романе одного романа», как тот встретился с Эйзенштейном 23 мая 1936 года. Было очень жарко, и Бабель открыл все окна и двери: «Рядом с ним на коленях стоял человек в рубашке с закатанными рукавами, он согнулся в три поклона, обхватил голову руками. Его рубашка вылезла из-под штанов, плечи и широкая спина тряслись, точно в ознобе»¹⁰. Эйзенштейн кричал к Бабелю за помощью. Госкинематка, куда входили Милотов и Микоян, посмотрела наполовину законченный фильм и решила его увенчать, поскольку тот приключивался линии Бухарина, незадолго до того попавшей под огонь критики. Как выяснилось, главный редактор «Известий» неправильно понял русскую историю и очернил крестьянство. Эйзенштейн уподобился Бухарину и самым варварским способом поддался мистицизму. Кроме того, его фильм был в равной степени пропитан натурализмом и формализмом. Эйзенштейн надеялся, что Бабель обратится к Горькому с просьбой спасти фильм. После ухода Эйзенштейна Бабель рассказал Шинко, как начальство намекало Эйзенштейну, что может использовать его «известные половые наклонности» против него¹¹.

18 июня умер Горький, а Бабель не имел достаточной власти для того, чтобы изменить решение комиссии, требовавшей переделать почти законченный фильм. Ему пришлось написать новые

¹⁰ Sisko E. Roman eines Komars. Moskauer Tagebuch. Köln, 1962. S. 354.

¹¹ Там же, S. 357.

диалоги, а Эйзенштейну — поменять весь актерский состав. На роль отца вместо Борiska Захары, который выглядел как врублевский Паш, он взял — по рекомендации Телешевой — Николая Хмелева. Хмелев играл в Художественном театре «жестких» героев. Булгаков видел только его в роли генерала-садинста Хлудина в своей пьесе «Бег». Начальник ПТУ должен был теперь играть Петр Арканов из Театра Тварова. Он был обучен исполнять драматические, героические роли и заменил добродушного балагура Василия Орлова.

Шантаж, описанный Шняко, был разыгран в тот момент, когда люди ждали демократической конституции, обещавшей политическую амнистию и новые свободы (равенство всех граждан перед законом вне зависимости от их социального происхождения, свободу слова, прессы, вероисповедания). Случай Эйзенштейна показывал, что последняя оставшаяся светская гражданам форма свободы — личная жизнь — больше не существовала. Бесчисленные учреждения, организации и собрания обеспечивали тотальный контроль; даже зрительские сны — и те должны были быть программированы. Утепическое видение стеклянного дома открыло теперь Эйзенштейну свою зловещую сторону.

В школе Эйзенштейн потерял своего преданного ученика Джея Лейду — тот уехал в Нью-Йорк, чтобы занять место помощника куратора вновь образованного отдела кино при Музее современного искусства. Эту должность ему предложили по рекомендации учителя. Эйзенштейн передал ему полную копию «Потемкина» и некоторые рукописи, в том числе сценарии «Американской трагедии» и «Золота Зуттера». В утешение Эйзенштейн получил поддержку от своего бывшего учителя, Мейергольда, которого травили постоянными обвинениями в формализме, прочитав 13 июня 1936 года в ленинградском Доме кино лекцию о «Чаплин и чаплизме». Но говорил он больше об Эйзенштейне, чем о Чаплине. По возвращении мастера в Москву Эйзенштейн нанес ему визит и поблагодарил за поддержку. Мейергольд подарил ему свой портрет с надписью: «Пожалуйста учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру — С. Эйзенштейну все поклонение»¹².

Примерно в это же время несколько писателей поехали в Париж принять участие в Международном конгрессе в защиту

¹² Мейергольд В.З. Статьи. Письма. Речь. Беседы. Ч. 2. 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 370.

культуры. Пользуясь случаем, Вишневатский посмотрел «Бурю над Мексикой». Фильм объявляли шедевром Эйзенштейна и рекламировали цитатой из Чаплина: «Лучший фильм, который я когда-либо видел». Фильм имел успех и получил хвалебные отзывы. Вишневатский написал из Парижа, что картина его потрясла. Поздравления только разозлили Эйзенштейна. Он пребывал в мрачном настроении: отношения с начальством и редакторами, красавицами сценарий, осложнились все больше. Раженевский плел интриги против Эйзенштейна, потому что сценарий переделывали без него. Из снятого материала было решено смонтировать отдельную версию детского фильма, но Раженевский отказался писать для нее титры, и работу взял на себя ассистент Эйзенштейна Зайцев.

После июньских праздников в честь принятия новой конституции страну потрясло резкое изменение курса: начались показательные процессы. 15 июля 1936 года был объявлен открытый процесс над Каменевым и Зиновьевым, которые якобы сотрудничали с немецкой разведкой. Газеты зашестрели гневными призывами: «Никакой пощады врагам народа!», «Расстрелять убийц!». Кампания по риторическому закланию политических оппонентов следовала той же схеме, что и кампания против формалистов, использовавшая оппонентов эстетических. 21 июля 1936 года в «Правде» появилось открытое письмо советских писателей под заголовком: «Стереть с лица земли!». Среди шестнадцати подписей стояли имена Вишневатского, Пастернака, Леонова и Афиногенова. Они требовали смерти предателей. В том же номере клеймили Бухарина, Томского, Рыкова, Радека и Пятакова как членов террористической организации. Томский после этого покончил с собой.

Пока шли процессы, Бабель и Шинку вместе проводили время в Одессе. Бабель ощущивался и говорил, что процессы закончатся тем же, чем и процесс над Приморской в 1930 году. Но 25 августа, через десять дней после начала, были вынесены смертные приговоры — сообщение стало страшным ударом. Все надежды на либерализацию рухнули. Последовал трехлетний период террора, повлекший за собой массовые аресты и новые показательные процессы: миллионы были сосланы в лагеря и расстреляны. Среди жертв были политики, военные, экономисты, дипломаты, ученые, художники.

14 июля, за день до объявления процессов, Эйзенштейн записал в дневнике: «Дачи в Кратове строятся. Для этого пришлось

628

заключить договор на "теорию режиссуры" [...] Дама будет, дама есть, ну а жизни? С самого прошлого выходного дня уже ничего не делало. Слово брэнком. Можно ли так бесчеловечно жестоко обходиться? Надо рвать. Неужели? Неужели? И надо делать. Надо! Почему надо? Для чего? Швейцер. Я жму вам руку. И вам [Минкель] Андерло. Все пусто. Третьего дня после посадки в лес час ревел, прыли подушки. Я ничего не могу, не кому и не буду делать. Я ничего не понимаю. Ничего. Почему? В чем дело? И Бабель же законит. Даже работой невозможно "глушить" себя, как глушил рыбу динамитом или ручными гранатами. Почему молчишь?!!! Надо кажется переменить фамилию! Why not. Под ней уже ничего не осталось из того, с чем она связана. Иванов, Петров, ...oid»¹³.

Эйзенштейн пребывал в глубокой депрессии, от которой вновь попытался вылечиться с помощью гипноза Юрия Каннабица (как, кстати, и Зинаида Райх, жена Меерхольда, страдавшая серьезными приступами страха). 22 июля он, тем не менее, вернулся к работе и начал снимать в Ялте и Одессе — по новому сценарию и с новыми актерами. 23 августа он покорно подпisał письмо, требующее «покарать убийцу».

Эйзенштейн ни с кем не говорил о своих переживаниях, однако именно в этот период он написал откровенно обвинительное письмо немецкому актеру Вернеру Краусу, восхвалявшему его своими ролями в «Кабинете доктора Калигари», «Тайнах одной души», «Штанах» и «Мертвой петле»: «Но я никогда не ожидал встретить Вас среди курьеров и лакеев кабинета доктора... Геббельса. Подобной подлости я никогда не предполагал в тайных глубинах Вашей души. Впрочем, м. б. Вы влезли в эту для искусства, художника и человека мертвую петлю, просто с перепуту шнурками в... "Die Hosen" (штаны)»¹⁴. Письмо он так и не отправил; должно быть, писал он это по растерзанному сверху. Первой слов и стилистическими упрощениями Эйзенштейн вытеснил свое новое задание и возмущенный автобиографический подтекст характеристики Крауса. 11 ноября он вернулся в Москву, где снял несколько сцен в ателье. Бабель редактировал свой первый *Андре Жида*, который должен был появиться в журнале «Знамя». Жид находился в Советском Союзе во время показательного процесса, но ему не

¹³ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Лд. кр. 1152. Л. 9.

¹⁴ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 1. Лд. кр. 1489. Л. 1. (См. публикацию письма: Eisenstein und Deutschland, S. 180).

разрешили ни присутствовать на заседаниях суда, ни встретиться со Сталиным. 3 декабря советские граждане узнали о «предательстве» Жид — книге «Возвращение из СССР» — из статьи в «Правде», где с гневом говорилось, что Жид обвинил советских писателей в трусости, отсутствии собственного мнения и даже отсутствии таланта. По мнению буржуазного автора, талантливый писатель должен быть всегда в оппозиции к правительству своей страны и призывать к его свержению. Советская кампания против Жид вызвала к таким международным авторитетам, как Ромен Роллан и Луи Фейхтвангер, гостившим в это время в Москве. Вскоре после этого в артистической среде распространился какаббур, приписываемый Эйзенштейну: «Фейхтвангер у дверей / Стоит с умильным видом; / О, как бы сей царей / Не оказался — Жидом». Игра словов Жид-жид показывала, как «друзья Советского Союза» сами собой превращаются во врагов, и высматривала непробиваемую серьезность кампании, коснувшейся видных художников, в том числе самого Эйзенштейна.

Эйзенштейн показал Фейхтвангеру сырой вариант «Божья луга», который длился около пяти часов. Он жалел, что ему придется значительно сократить картину; он гордился ночными сценами, снятыми при дневном свете.

В декабре в Москву приехал Поль Робсон, пообещавший Эйзенштейну, что выкроит время для работы в кино в следующем году — с июля по октябрь. Дружба между двумя мужчинами породила абсурдные слухи.

В начале января 1937 года Эйзенштейн снова сватался к гриммеру, однако написал Джою Лейде, что через три-четыре недели закончит фильм. 1 февраля он снова написал, что почти размыслился с фильмом и что у него руки чешутся снова захватить за свою книгу: «Я чувствую себя Пер Гюнтом в сарже, когда он следит за тем, как падает листья на землю, подобно его мыслям, так и не обретшим форму. Я должен усадить себя за книгу...»¹⁵. Он опасался, что у него не будет времени писать, потому что впереди его ждали еще два проекта: лента о Гражданской войне в Испании и проект фильма с Робсоном. Эйзенштейн попросил Лейду прислать книжные каталоги и держать его в курсе новых публикаций в тех областях, которые его интересовали больше всего (психология и история искусства). 17 января он получил звание профессора ВГИКа.

¹⁵ РГАЛМ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1783. Л. 3-3.

А меньше чем через неделю, 23 января, начался новый процесс. Семнадцать высших партийных руководителей было предъявлено обвинение в диверсии, шпионаже и тайном заговоре. Главными подсудимыми были Кара Радек, Леонид Серберяков, Юрий Пятаков и Георгий Сокольников. Тринадцать человек получили «высшую меру», четверо, в том числе, Радек — лагерные сроки. Фейхтвангер присутствовал на процессе и написал об этом 27 января в «Правде». Только писатели, утверждал Фейхтвангер, могут объяснить деяния преступников, которые выходят за пределы рационального понимания. Исмаилу Бабелю, Андрею Платонову, Юрию Олеши, равно как и Константину Федину, Юрию Тынянову, Николаю Тихонову, Александру Фадееву, Алексею Толстому и Петру Павленко, пришлось опубликовать индивидуальные заявления в связи с процессом и потребовать беспристрастного приговора. Кто-то из писателей укрался дома, чтобы не подписывать коллективные письма, требующие смертной казни вчерашних руководителей. Но затворничество не помогло: в 1936 году Пастернак бесстрашно отказался подписать открытое письмо, однако его подпись все равно появилась в газете.

17 января 1937 года имя Бухарина, главного редактора «Известий», исчезло со страниц газеты; 24 января Радек упоминал его имя в ходе процесса. Объявление о новом процессе последовало немедленно: 27 января Бухарин и Рыков были арестованы. Процесс над ними проходил в 1938 году. Заблаговременно была развернута широкая идеологическая кампания, направленная на «ускоренное» вливание Бухарина и требованная расширяться с ртом художников. Новым начальником НКВД был назначен Николай Ежов. В апреле предшественника Ежова — Георгия Ягоду — арестовали как немецкого шпиона. Задом арестовали и его родственника Леопольда Авербаха, литературного критика и влиятельного лидера РАППа. Люди исчезали каждую ночь. 8 февраля Эйзенштейн публично опроверг в «Известиях» сообщения о своем аресте, после того как парижская газета «Cinémonde» напечатала 17 декабря 1936 года заметку «Eisenstein est-il en prison?» («В тюрьме ли Эйзенштейн?»).

НКВД тем временем продолжало собирать информацию против Эйзенштейна. Американский журналист Дамуд Стивенс написал возмущенный документ и послал его следователю Давиду Райману. Письмо обвиняло Эйзенштейна в связях с троцкистами. В Мексике Эйзенштейн проводил время с другом Троцкого Диего

Риверой; в Нью-Йорке он встречался с Анитой Бреннер, приятельницей Риверы, критиком «The New York Times». Он был также знаком с Бертрангом Д. Вольфом, Эдвардом Когеном и Гербертом Спокс — все они как один считались агентами Троцкого из американского отделения Международной рабочей комиссии (МОИРа). Спокс утверждал, что Эйзенштейн в разговоре с Анитой Бреннер неоднократно выражал свою симпатию Троцкому и сказал, что считает его высылку из страны ущербом делу мировой революции¹⁴. Эйзенштейн об этом доводе так и не узнал.

Выдворова, Эйзенштейн 4 марта вернулся к работе над фильмом, но три дня спустя съемки были раз и навсегда остановлены по приказу Главного управления. Чтобы обезопасить себя от обвинений в формализме, Шумицкий распорядился отвести всемирнопреславленный материал второй версии в Кремль и показать Сталину. Плавная неспособность «первого зрителя» понять, зачем из горящего дома постоянно вылетают белые голуби — Эйзенштейн проверял в разных дублях возможности контрастного сопоставления темноты и света, черного и белого — вылилась в явную вспышку раздражения. После такой реакции решение напрашивалось само собой. Шумицкий начал обвинять Эйзенштейна в расточительном расходовании средств — на фильм уже потратили три миллиона рублей. Художникам эта тактика была к тому моменту уже хорошо знакома. Когда власти потребовали связь с репертуара Художественного театра их самый популярный спектакль «Дни Турбиных», они возложили на Булгакова вину за быстрое издергивание постановку. 5 марта 1937 года Центральный комитет принял постановление, требовавшее немедленно запретить «Бегия дуг» «ввиду антихудожественности и явной политический неосостоятельности фильма». На «виновников» столь длительной задержки с запрещением санибочкой постановки наложить административное взыскание¹⁵. Шумицкий постарался отвести обвинения от себя, переложив их на Эйзенштейна. Фильм страдал субъективизмом, мифологизмом и порочным идеологическим содержанием. 24 марта по этому вопросу высказалась газета «Кино», потребовавшая

¹⁴ Максимова Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–38. М.: Юридическая книга, 1997. С. 252–253.

¹⁵ О фильме Эйзенштейна «Бегия дуг». Против формализма в кинематографии. М.: Искусство, 1937. С. 15–16. См. также: Максимова Л. Указ. соч. С. 242.

услышать руководство кинопromышленностью, с тем чтобы подобные серьезные ошибки больше не повторялись. Газетная формулировка давала узкому кругу понять, какого рода интрига разворачивается за кулисами и кто может повлиять на фильм.

19–21 марта в Москве прошло трехдневное совещание творческого актива московских киностудий, созванное Главным управлением, чтобы осудить «Бежин луг». Эйзенштейна призывали публично покаяться. Он сделал это, опубликовав статью «Ошибки “Бежин луга”», но это было только начало¹⁹. Фильм осуждали на дискуссиях, которые приносили инсиду — на студии, во ВГИКе, в Союзе писателей, в Комитете по делам искусства. Эйзенштейн должен был лично присутствовать на всех этих собраниях и выступать с речами. Он делал все, что от него требовалось, и вел себя как покладистый мальчишка-пай.

28 мая 1937 года вышла книга, посвященная исключительно «ошибкам “Бежин луга”». В ней увидели свет статьи Шумицкого, Евгения Вейдмана, Илья Вайсфельда и самого Эйзенштейна. Режиссера порицали за неспособность сделать жанровоутверждающую картину после трех голливудских сценариев о крушении индивидуалистов. Режиссер снова поставил фильм о кризе²⁰. Его коллажи действовали как варьеры, создание клубы было показано как бессмысленно-стихийный разгром церкви, советский инженер выглядел бессловесным ангелом, жертвенным и сентиментальным, а его отец — бывший классный враг — был похож на Пана, соседнего с полотном символиста Врубеля. Эйзенштейн доказал, что ничего не знает о действительности, а, таким образом, приобрел основной основ советского искусства — безграничной, всерусующей силой партии. В результате ЦК пришлось вмешаться, чтобы остановить эту патологическую продукцию. Критики Вайсфельд и Вейдман увидели корни эйзенштейновского криза в его теоретических интересах, в занятии архаичными структурами языка, а это воспринималось как отклонение к внутреннему монологу и сомнительной зачарованности мифами. Эти пристрастия привели к тому, что он антропоморфизировал природу и представил явный случай классовой борьбы как эллинистическую трагедию в античном духе, как мистерию с хорами и мифологическими фигурами, павшими жертвами пращановального рока: «Ницше, Леги-Броль и Джойс

¹⁹ Кино. 24 марта 1937.

²⁰ О фильме Эйзенштейна «Бежин луг», С. 40.

не помощники советскому художнику»¹⁹. Эйзенштейн показал, что он слишком полагался на свою творческую спонтанность, недисциплинированные, субъективные и анархические стили, которые привели его к ложным обобщениям. Он осудил свой индивидуализм как патологию и заклеил свои эксперименты с изысканными композициями кадра и необычными ракурсами, световыми настроенными и масками вместо реалистических характеров как вырождение. Индивидуалистская эстетика привела его к политическому краху²⁰.

Этот вывод был созвучен тону кампании против формализма: фильм Эйзенштейна, наряду с оперой Шостаковича, стал прецедентом. Эйзенштейн был вынужден осудить как «политическую ошибку» и свою собственную жизнь. Он был выключен от энергии масс — в своей исследовательской лаборатории, в аудитории ВГИКа, в собственной скорлупе. Коллектив киностудии теперь поможет ему выкорчевать этот пагубный индивидуализм, искоренить эту изолированность²¹. Эйзенштейн не утруждал себя выбором слов; напротив, он следовал принятой риторике. Его фильм был запрещен вместе со «Стрелым женщи» Абрама Ромена по сценарию Юрия Олсухи, «Прометеем» Ивана Кавалеридзе, комедией «Однажды летом» Бориса Барнета и «Леночка и виноград» Антонины Кудрявцевой. В начале журнал «Интернациональная литература» напечатал английский перевод статьи Эйзенштейна «Ошибки «Бежина луга»». Новость об этом событии распространилась в иностранной прессе. Ее сопровождали драматичные подробности об уничтожении авторства и единственной политической копии. После многочисленных унизительных собраний Эйзенштейну позволили уйти из ВГИКа по собственному желанию.

Этот последний удар он принял легко. Дневниковая запись всего лишь констатирует, что производство «Бежина луга» остановлено. Комментариев никаких. Далее идут заметки о немецкой книге «Die Urgeschichte der Bildenden Kunst» («Предыстория изобразительного искусства», Вена, 1925) и о биографии теоретика выразительного дизайна Франсуа Дельсарта, опубликованной в

¹⁹ Вейсман (Weisman) Е. Мифы и жизнь // О фильме Эйзенштейна «Бежина луг». С. 50.

²⁰ Эйзенштейн С.М. Урок «Бежина луга» // Кинж. 24 марта 1937. № 14. С. 2.

²¹ О фильме Эйзенштейна «Бежина луг». С. 60–61.

1874 году¹⁹. Большой террор заставил его бороться за свою жизнь, но гибель фильма не имела для него особенного значения. Он знал, чем рискует, когда решил взяться за этот материал. Он продемонстрировал партии свою добрую волю и думал, что искусство спасет его от идеологических банальностей. Одновременный флирт с властью и собственным творчеством привел его к катастрофе.

Теперь его вынудили в свободу, к которой он так стремился годами ранее: «I have time to time. I have a time to look my own hand writing»²⁰. Разумеется, он по-прежнему должен был демонстрировать свою преданность: 16 апреля он написал обязательное письмо Андрею Жданову, где просил разрешения исправить «Бежин луг». В черновиках писем Сталину и правительству он комментировал и разъяснял сложившуюся ситуацию. В письме к Шумяцкому он просил оказать ему доверие, позволить вернуться к работе. Он упомянул «надежный» источник для нового фильма — «Мы, русский народ» Вшиневского о рождении Красной Армии.

Три дня спустя, 19 апреля, Шумяцкий передал это письмо Сталину, добавив кое-что и от себя. Он сделал все, чтобы выгородить себя и переложить всю вину на Эйзенштейна. Он доказал людям, что некоторые товарищи энергично пытаются выйти для Эйзенштейна работу, но лично он — против этого. Конечно, окончательное решение в руках Центрального комитета. По словам Шумяцкого, Эйзенштейн неоднократно говорил, что готов наложить на себя руки. В ответ на этот «шахтаж» Шумяцкий считал невозможным использовать Эйзенштейна на режиссерской работе в кино. Он также выразил желание, чтобы и другие газеты опубликовали постановление ЦК о запрете «Бежин луг» и еще более тщательно обсудили порочность творческого метода Эйзенштейна²¹.

Центральный комитет отверг чересчур резкий полчок Шумяцкого: Молотов набросал черновик альтернативного предложения, поддержанного Ждановым и Ворошиловым, согласно которому товарищу Шумяцкому предлагалось «использовать т. Эйзенштейна, дав ему задание (тему), предварительно утвердив его

¹⁹ РГАЛМ. Ф. 1923. Оп. 2. Лд. кр. 1152. Л. 29.

²⁰ Там же. [У меня есть время, чтобы отвлечь время. У меня есть время сделать, как пишет моя рука] (автог.).

²¹ Полностью письмо Шумяцкого напечатано в: Массовые Л. Указ. соч. С. 243–246.

сценарий, текст и прочее»²⁰. Этот подход Сталин предпочел проекту Шумяцкого, которого поддерживал только Каганович. Соответственно, начальник кинпромышленности вынужден был подчиниться. Таким образом, 9 мая участь Эйзенштейна была решена. Осталось тайный, знал ли Эйзенштейн о заступничестве своих высокопоставленных покровителей.

В мае 1937 года у него начался курс лечения в санатории — его сердце и нервы не справлялись с напряжением. Затем ему предстояло начать работу над «подводными» сценарием. «Я чувствую себя в стеклянном гробу. Может, потому что мечтал о "Стеклянном доме"». Для меня все время кажется, что что-то начинается, течет, кончается, — писал он Пере. — А на самом деле только повтор, повтор, как сердцебиение — ритм смены кадров — один автоматический п о в т о р. И это сводит с ума. [...] Видишь, знаешь, что надо и как и не можешь двинуть пальцем. Неужели этот кошмар никогда не придет к концу??? Я пишу названо, бездарно, в говеннейших выражениях. Хуже — только то, что я собираюсь делать в статьях»²¹. Руководство студией, однако, не могло позволить такому сомнительному режиссеру, как Эйзенштейн, работать над сценарием такого знаменитого писателя, как Всеволод Вишневский. Запрет не был снят даже после того, как Борис Барнет, Михаил Ромм и Александр Медведкин подписали прошение за коллегу. Запретили Эйзенштейну и экранизировать роман Фейхтвангера «Лже-Нерон». Пока режиссер направлялся в Кисловодске, Вишневский почти каждый день писал ему длинные письма. 18 мая директор Мосфильма Елена Соколовская сказала, что постарается дотянуть для него сценарий «Русь» об Александре Невском.

Планы Эйзенштейна сделать фильм об Испании тоже палили врагом. Его предложение экранизировать «Сказку о полку Игореве» было проигнорировано. Шумяцкий отклонил все, что имело отношение к Эйзенштейну. 3 июня режиссер написал Соколовской из Кисловодска: «Устойчивой деятельности старею не предаваться. Надо конить сном, особенно нужные в свете решений обо мне. Тем не менее две гипотетические темы выплыли. Одна — борьба с инквизицией и диверсией. Правда, тема современная, а на это для меня, кажется, табу. Другая — расовая, тоже мне занимавшая. Твердое желание Робсона работать со мной. [...] Тут есть неужи-

²⁰ Миттаманов А. Указ. соч. С. 248.

²¹ Кинореволюция: 1992/98, № 36/37, С. 240.

данный исторический материал: "Аран Петра Великого" Пушкина. Фрагмент. [...] Что фрагмент — и, в. даже лучше. Свободнее употребления на материал. Очень клевлет Персия. Но тут без посылки не обойтись. Хотя бы закуривающего масштаба. В 1933 году хотел ехать — послал Ерофеева и Головин и провалили»²⁴.

После всенародного празднования пушкинского юбилея в июне 1937 года мысль взяться за Пушкина выглядела как нельзя более своевременной: другие предложения тоже были поданы. Ни одно из них не было даже рассмотрено. Вместо этого Эйзенштейн начал работать над теоретическим исследованием «Пушкин и кино», но так его и не закончил. Он вернулся к этой идее в своем более обширном замысле «Советский фильм и русская культура», в который собирался включить статью «Гоголь и кино-язык»²⁵, начатую еще в 1933 году. Ни один из этих текстов не будет дописан.

Финансовое положение Эйзенштейна было угрожающим. Он больше не получал зарплату ни на студии, ни во ВГИКе. Юлия Павловна пришлось обналичить свои ценные бумаги и продать кое-какие старинные книги из библиотеки сына. Елизавета Теплицкая обратилась к Невмирович-Данченко с просьбой устроить Эйзенштейну постановку в Художественном театре. Об этом Невмирович-Данченко простодушно написал Шумицкому и получил от него совет избегать Эйзенштейна. Раз уж так хочется привлечь в театр кинорежиссера, пусть это будет Протазанов с его опытом жонглирования классикой.

В конце июня Эйзенштейн возвратился из Кисловодска и познакомился с Петром Павленко — с ним он должен был работать над сценарием. В это время в Москве начинался новый процесс, на этот раз против военачальников. Генерал Михаил Тухачевский, с которым Эйзенштейн несколько раз встречался в доме Латановых, был объявлен «всемецким шпионом». Эйзенштейн сына уехал в санаторий, на этот раз в Подмоскovie. 14 июля его старого друга Сергей Третьякова арестовали прямо в Кремлевской больнице как немецкого и японского шпиона. Почти сразу вслед за этим забрали и его жену.

²⁴ РГАН. Ф. 1923. Оп. 1. Лд. гр. 1337. Л. 1.

²⁵ См. публикацию набросков с комментариями Н. Клеймана: Кинематографические заметки, 1989, № 4, С. 94–112.

В августе Эйзенштейн размышлял над сценарием об Александре Невском под рабочим названием «Русь». Предполагалось, что киноповествование должно вестись в эпическом стиле, с персональным духом. Сюжетным центром его было историческое сражение 5 апреля 1242 года, когда князь Александр Невский разбил теутонских рыцарей на льду Чудского озера. Немцы предприняли крестовый поход на Русь, но потерпели сокрушительное поражение. Будущее противостояние фашистской Германии и ее стремительно растущей военной мощи угадывалось безошибочно.

Эйзенштейну разрешили делать фильм только в сотрудничестве с режиссером Дмитрием Васильевым. Он принял это условие. Во всех газетных сообщениях режиссеров указывали в алфавитном порядке, поэтому Васильев всегда стоял первым. Даже когда Васильев ставил свое имя после имени Эйзенштейна, порядок менялся на противоположный. Васильев уже работал помощником режиссера у Михаила Ромма и Юлья Райзмана, у кого не было амбиций солить. Он прекрасно понимал ситуацию и пытался вести себя по отношению к Эйзенштейну настолько скромно, насколько это было возможно. Последний был рад, что его сорежиссером не назначили, как первоначально планировалось на студии. Давид Марьяна — одного из самых явных и злобных критиков «Божия дуга».

Годом ранее Тепешева написала Эйзенштейну, что она прочла в «Правде» статью Фейхтвангера о «Потемкине» и издала: сейчас редко о ком так пишут¹⁰. Летом 1937 года в Москве, а потом в Ленинграде прошла премьера оперы украинского композитора Олега Гринюк «Броневосец «Потемкин»». Опера близко следовала кинокартине, но имя Эйзенштейна не упоминалось.

Тем же летом с Эйзенштейном в Москве встретился английский кинорежиссер Торальд Дикинсон: режиссер показался ему замкнутым и расстроенным. В сентябре приехала Мари Сетон. Она была наслышана, что Эйзенштейн «сбился с пути истинного» из-за последнего фильма и общения с иностранцами, — об этом ей сообщила Маркуша Фишер. Если Сетон немедленно не уедет, ему грозит большая опасность. В любом случае, у него теперь новая спутница. И еще Мари Сетон должна перестать писать. Сетон уехала в шок, но совет Маркушин, вероятно, был не единственной причиной ее стремительного отъезда. Генриха Ягоду, покровителя

¹⁰ ИТАЛИ. Ф. 1975. См. 1. Ед. хр. 2139. Л. 13.

ее близкие друзья Афиногеновы, только что приговорили к высшей мере за шпионаж.

В конце сентября Шумяцкий появился на Первом Всесоюзном съезде профсоюза кинофотоработников и обрушился с нападками на Эйзенштейна. Режиссер хотел выступить в свою защиту и попросил слова, но ему предложили сформулировать свои мысли в письменном виде. В этой напряженной ситуации он закончил сценарий и продолжал работать над своими исследованиями. 13 ноября новый сценарий поступил в ГУК, а оттуда — непосредственно Сталину. Передают, что он вычеркнул сцены в орде и смерть Александра, которого отравил Тимерлан, провел жирную черту после сцены расстрела немешки рыцарей и написал: «Сценарий кончается здесь... Не может умирать такой хороший князь!»¹¹

Тем временем еще больше друзей и знакомых были арестованы — Бетал Калмыков и Кирилл Шутко, оператор Владимир Нильсен (ассистент Тихта, позднее работавший с Александровым), теоретик конструктивизма Алексей Гай (муж Эффири Шуб), актер Семен Шатайда, сыгравший в «Аэрограде» Довженко, режиссер Иван Какалеридзе и Борис Пилыньк.

У многих начались психические расстройства. Михаил Булгаков страдал фобиями, не выходил из квартиры, его лечили гипнозом, Зощенко пытался найти спасение в самонаказе, что и описал в своей книге «Перед восходом солнца» (1942).

Воздух был зарежен насилием, Террор и давление цензуры провисали над всем. Как чувствительный человек мог выжить в такие времена? Эйзенштейн завидовал Томасу де Квинси, потому что у того под рукой имелся опиум. Когда все чувства отключены, самочувствие лучше. — то и дело огоняриваются он в дневнике: «13.9.1937. Набрел на страшное. Грива, Заложен нос. К мозгу нет доступа воздуха. Выключены лобные доли. И чувствую себя хорошо. Вероятно именно так всегда себя чувствуют люди нормальные. Поэтому им хорошо. Меня же всегда мучит эта *Sensitiveness* [сверхчувствительность]. Когда она приглушена, чувствую себя психически лучше. De Quincey употреблял опиум. Может быть просто пить?»¹² В 1937 году он нарисовал циклы «Отчаяние» и «Ничто»: пылаемые, обезглавленные текущие фигуры, образующие круги и пирамиды. Подписи гласят: «Я смотрю в Ничто».

¹¹ Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 2. С. 289.

¹² РГАЛМ. Ф. 1932. Оп. 2. Ед. ар. 1152. Л. 38.

«Я пишу Ничто». Он проверял свою старую гипотезу о том, что искусство может изменять сознание и программировать особое воздействие. Через свое творение художник обретал безграничную власть. Не было ли во всем этом какого-то зловещего предзнаменования? Так ли уж случайно Гиббелс призывал немецких художников создать национал-социалистический аналог «Потемкина»? Не есть ли искусство механизм эмоционального порабощения, идеологической манипуляции?

Эйзенштейн не терял надежды найти путь достижения экстаза через искусство. Вместе с тем у него развивалось нечто вроде комплекса Галлеля. Он видел спасение от жестокости времен в работе над книгой. В 1937 году, увлекшись универсальными мифологическими, регрессивными мышлениями, он начал книгу о монтаже, которая одновременно мыслилась как трактат о гармонии метафизических соответствий.

30 ноября 1929 года Эйзенштейн встретился в Париже с Джеймсом Джойсом, который показал ему свой план «Улисса», опубликованный потом первым комментатором Джойса — его близким другом Стюартом Филбертом. План представлял собой универсальную карту соответствий. Каждый эпизод в книге соотносился с реальной топографией Дублина, с картой универсального города и схемой человеческой жизни, символизмом которой — рождение, встреча, смерть — превращает единственное и уникальное в универсальное. У каждого эпизода имелся свой аналог в «Одиссее»: большинство эпизодов соответствовало конкретному органу человеческого тела, и весь роман был аллегорией тела.

Каждый эпизод строился вокруг цветового лейтмотива, формально соответствующего краскам католической мессы: их сумма покрывала весь цветовой спектр. В дополнение к этому, каждая глава имела свой смысловой лейтмотив, ассоциировавшийся с определенным видом искусства, которое согласно средневековой модели соотносилось с определенной наукой. Весь роман строился как гигантский символ и концентрат универсального знания и универсального символизма. Эйзенштейн стремился к чему-то похожему в своем проекте в Москве: теперь он хотел написать подобного рода книгу о монтаже. Он искал соответствий между словом и изображением, линией и мелодией, звуком и цветом, цветом и формой, видимым и невидимым, между разными видами искусства. Он мечтал открыть законы глобальных метафизических соответствий: между искусством, человеческим телом и устройством вселенной.

В «Монтаже» разрабатывалась новая идея тотальности и новое представление о кинте как о хранящем универсальный закон. Эйзенштейн поменял и свою манеру письма. В двадцатые годы он писал тезисы, заметки, афоризмы, незаконченные фразы, нередко состоящие из одного глагола или существительного. В тридцатые его текст превратился в непрерывный поток, который мог расти и растекаться вширь: эмпирические штудии, перерастающие в ряды бесконечно множимых сопоставлений.

Книга Эйзенштейна содержала в себе очевидный парадокс. Поскольку Эйзенштейна резко критиковали за формалистические «грехи», в предисловии он объявлял, что больше не считает монтаж единственным средством выражения в кинематографизме. Тем не менее на протяжении всех 900 страниц своего трактата он доказывает, что монтаж является единым принципом, структурирующим все художественные явления.

Идея органического единства и вызываемого синестетического эффекта полностью вытеснили теории Эйзенштейна 1920-х, которые фокусировали внимание на монтаже и его воздействии. Теперь он объяснял монтаж не через конфликт, скачок, сдвиг и противоположность, а через единство, синтез, экстаз и органику. От своих предыдущих открытий он отказался как от половинчатых. Он смотрел на проблему монтажа как на способ выражения внутренних законов художественного мышления, справедливых для всех видов искусства — архитектуры и живописи, литературы и музыки, театра и цирка, мюзик-холла и кинофильма. Эйзенштейн написал своего собственного «Лаокоона», манифест медиаэстетики, в котором он по-новому оценивал соотношение между искусствами пластическими и словесными, потому что старые визуальные искусства читаются через опыт кино, а кино — через опыт философской эстетики, исследующей соотношение субъективного и объективного, видности и сущности. Согласно Эйзенштейну, эти соответствия существуют исключительно благодаря тому, что каждое произведение искусства стремится создать образ, поглощаемый в акте восприятия. Этот образ понимается как продукт монтажа и закладывает основу для всех сопоставлений. В качестве центральной проблемы кинематографического выражения возникает отношение между видимым и невидимым. В конфликте двух кадров или двух изображений Эйзенштейн больше уже не стремился обнаруживать абстрактное понятие, напротив, он искал чувственно не воспринимаемый образ, сердцевину новой теоре-

тической системы. В 1920-е годы монтаж был понят им как метафизический процесс сборки, наподобие конструкции птицефермы или водопровода, сейчас он трактовал его по аналогии с телом расчлененного, собранного вместе и воскресшего бога Диониса или Осириса.

Эта новая органическая концепция, безусловно, была связана со сдвигом культурных парадигм от конструктивизма 1920-х к универсальному мышлению 1930-х, когда советские теоретики, пытаясь разработать систематическую марксистскую эстетику, паля жертвой гегелевской метафизики.

В конце двадцатых годов Эйзенштейн открыл для себя Эрикта Кассирера, который обратился к понятию символа, чтобы обновить онтологию, эту дискредитированную форму мышления. В тридцатые Эйзенштейн обнаружил свое соответствие символу Кассирера в образе. С помощью этого последнего конфликт превратился в органическое единство. Слияние пафоса и экстаза привело на смену старой модели «стимул-реакция». Эйзенштейн обратился к традиционной онтологической философии искусства и соединил идею целостной системы со старой диалектикой. Искусство было идеальным проводником этого единства, которое больше нигде не существовало в такой чистой форме. Он интерпретировал диалектику как святое противоречий между общим и особенным, интеллектуальным и эмоциональным, наделением и его представлением, субъективным и объективным. Искусство стремится к полному устранению этих дихотомий. Однако это динамическое упразднение противоположностей в метафизическом «органическом единстве» остается недоступным для человеческого сознания и может быть пережито только в экстатическом состоянии, вызванном искусством. Подлинный опыт экстаза приводит воспринимающего к осознанию законов не только искусства, но и природы. В рамках этой теории Эйзенштейн предложил крайне своеобразную интерпретацию дионисийства. На первый взгляд, его мистически окрашенное понятие экстаза кажется далеким от пафоса социалистического реализма. Объединяет их лишь требование универсальности. В сталинской утопии воля человека не только должна вершить историю, но и подчинять себе законы природы: сибирские реки будут орошать пустыни Средней Азии, а на Крайнем Севере будут расти персики. Таким образом, исторический и диалектический материализм встретится в совершенном *Gesamtheit*. История тогда подойдет к концу. Или магически

вернется в природный цикл. Гармонические соответствия Эйзенштейна — это также путь в направлении *Самодиагностики*, путь по кругу, соединяющему человеческое тело, вселенную и произведение искусства. Из этой последовательности полностью исключалась история — это была поразительная перемена в сознании автора «Волгынника». Эйзенштейн по-прежнему изучал исторические изменения в человеческом восприятии и художественной технике, но при этом игнорировал общественные катаклизмы. Искусство сливалось в явление всеобщей тотальности, но эта тотальность не имела никакого отношения к реальности. Невидимое превращалось истинным ядром кинофильма. Все отчетливое отпадало лишь служебный смысл.

Книга осталась незавершенной и при жизни Эйзенштейна не была опубликована.

1938–1940

Зима летом. Сумерки Богов

8 января 1938 года был закрыт театр Мейерхольда. Актеры искали пути спасения труппы. Они переименовали ее в Театр Маяковского, а их заавит Александр Февральский попросил Эйзенштейна принять на себя руководство театром. Эйзенштейн отказался. Его собственное положение было слишком шатким и слишком запутанным. Он только что закончил сценарий «Александра Невского» и ждал, когда тот пройдет цензуру. Внутренне он был готов к конфликту с Шумяцким: «Невский кончен. Начнутся вытарства с Шумяцким. А мне все равно. Я спокоен. Как спокойны травы и коровы. Все [ироб.] спе-то очень далеко. Что может быть очаровательнее тупости»¹.

Визави ветер для Шумяцкого переменился. Киностудии выпускали все меньше картин со все большим бюджетом. Влюбая, было сделано слишком много «политических предных» фильмов. Нужно было найти нового. 8 января 1938 года Шумяцкого отстранили от власти. 18 января его арестовали и в июле того же года расстреляли. В прессе он был заклеен не только как «фашистская гадина», но и как пропагандист «конвейерного киноремесла», штампованной, антинациональной по форме «киноамериканизации»². Его метод — вплоть до проекта киногорода — ориентировался на «международно-рыночный стандарт», вместо поиска русского, советского пути. Кинопромышленность разом лишилась всех своих руководителей: одновременно были арестованы директор Мосфильма Елена Соколовская, бывший

¹ РГАПН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. ер. 1152. Л. 10.

² Мусыль Н. Изобразительный стиль Братия Виславских // Искусство кино. 1998. № 2. С. 28.

директор Межгоспроцфильма (жизне студии им. Горького) Борис Бабинский, художественный директор Ленфильма Адриан Пистровский, директора киностудий в Китае, Одессе и Ереване. Новым руководителем Главного управления кинофотопромышленности был назначен Семён Дукельский, но через полтора года его сменил Иван Бонныкин.

В процессе работы над сценарием Эйзенштейн читал не только древнерусские летописи, но и «Mein Kampf» Гитлера. В Александре Невском он узнал самого себя: новгородский князь был полководцем, совершающим великие подвиги во имя будущего, но вынужденным терпеть унижения в настоящем. Он, победивший немцев-посо-рыцарей, должен был кланяться татарам. Эйзенштейн вновь максимально использовал истязаемые тела (sua tema) и кирилл в сценарий натуралистические анатомические подробности: тонир раскалывает череп от макушки до челюсти, тело разрубает пилами, дитя бросают в огонь.

Фильм не претендовал на достоверную реконструкцию далеких событий: речь шла вовсе не о Древней Руси и освободительной войне с Тевтонским орденом. На карту был поставлен текущий политический момент: коричневые рубашки фашистов преобразились в белые одежды тевтонов. Геометрическое построение их войска было стилизовано под совершенную машину убийства. Островские племена русских богатырей походили на буденовскую красноармию. Многие рисунки Эйзенштейна к «Александру Невскому» композиционно строились вокруг свастик, но тела при этом напоминали текучие линии его циклов «Отчаяние» и «Ничто». Однако оценку сценарию давали не политики, а историки. Они жестко раскритиковали «вопьянные ошибки» в описании тевтонских рыцарей. Начало спорам положила публикация сценария в журнале «Знамя», главным редактором которого был Вишневский. Мартовский номер журнала «Историк-Марксист» поместил статью «Надежда над историей», критикующую стилизованную речь и исторические анахронизмы сценария¹. До самого лета в печати появлялись разнообразны нападки на «исторически фальшивый сценарий». 29 мая рецензию опубликовала «Литературная газета», 7 июня свою лепту в общую критику внесла «Правда». Но эта публичная дискуссия все на что не повлияла.

¹ Тихомиров М. Надежда над историей // Историк-Марксист. 1938, № 3. С. 92–96.

Сценарий уже получал благословение высшей инстанцией — самого Сталина.

Когда Эйзенштейну разрешили наконец сделать новый фильм, он неизбежно оказался в окружении новых коллег. Ему фактически приказали дать главную роль Николаю Черкасову, который только что сыграл Горького в «Ленине в 1918 году» и присягнувшего большевикам старого ученого в «Депутате Балтики». Эйзенштейну позволили оставить только своего оператора Тисса. Он хотел, чтобы музыку к кинофильму написал Прокофьев, но композитор накануне отправился в трехмесячные туры и отложил принятие решения до своего возвращения. Художником по декорациям и костюмам Эйзенштейн взял своего старого знакомого Константина Елисеева. (Когда-то Елисеев помог Эйзенштейну получить перевод из инженерных войск в Театр Армии.) Костюмы к фильму были трудной задачей. Под руководством Елисеева в знаменитом пошивочном цеху московских театров Надежда Ламанова создала 1200 единиц старинного оружия, 2000 нагрудных доспехов и 1950 накидок, мехов и курток.

В феврале-марте Эйзенштейн писал режиссерский сценарий. Он отправился в Новгород, но понял, что там снимать нечего. Большая часть старинных построек не сохранилась, а те, что сохранились, настолько глубоко ушли в землю, что использовать их в качестве природы не представлялось возможным. Художнику Иосифу Шнигелю пришлось строить макеты древних соборов в киностудии. Эйзенштейн потребовал, чтобы Русь была стилизована в духе Николая Рериха и Утамаро. Сразу же возник вопрос, как и где снимать. Ледовые побоище. Зима практически кончилась: лед уже растаял. Неужели им придется отложить съемки на целый год? Василий предложил использовать искусственный лед. Апрель-май они провели в пенках подходящего места в Переславле-Залеском под Москвой, но в итоге решили снимать сражение в студии. Лето преобразилось в зиму.

Эйзенштейн работал днем и ночью. Официально он был уволен из ВГИКа, но ему позволили продолжить преподавательскую деятельность, так как несколько его студентов (Александр Столпер, Александр Андрицкий и Исидор Анненский) готовились к защите дипломов. Институт вернул Эйзенштейна обратно в штат только 10 марта 1938 года, после того как киностудия официально снова взяла его на работу в качестве режиссера «Александра Невского». «Приказ номер 22» был помечен датным числом 15 фев-

рия: Эйзенштейн значился в нем «преподавателем в области композиции фильма». Но даже ради этой должности ему пришлось обращаться с прошением в администрацию института. В это время Эйзенштейн продолжил свою книгу о монтаже, написав «Монтаж 1938». Это пространное эссе рассматривает психологическую природу образа, который формируется по мере того, как ум вовлекается в ассоциативный процесс.

В мае Эйзенштейн встретился с Прокофьевым, который тогда еще имел относительно небольшой опыт работы с кино. В 1933 году композитор написал музыку к «Поручику Киже», а три года спустя сочинил 24 фрагмента для «Пиковой дамы» Михаила Ромма. Последняя картина так и не была закончена, поскольку Ромм переключился на другие, более амбициозные проекты к празднованию годовщины революции. Тем не менее, имея опыт создания трех опер и четырех балетов, Прокофьев хорошо чувствовал визуальные, драматические, вокальные и ритмические особенности фабульно обусловленной музыки. Многие признавали близость его мелодики к пластическому изображению. Но нарочно был для него чужим. Прокофьеву нравился Чаплин, с которым он познакомился в Б Biarritz в 1930 году и которого только что, в 1938-м, посетил в Голливуде. Будучи на гастролях в Денвере, он несколько раз слонялся посмотреть «Белоснежку» Уолта Диснея. Прокофьев познакомился с Диснеем в Калифорнии, где композитора потрясла звуковая техника и возможности звукового кино⁴. Фильмы самого Диснея вызвали у Прокофьева восторг — кстати, Эйзенштейн реагировал на них так же. В Голливуде композитору предложили контракт на две с половиной тысячи долларов в неделю. Как позднее Прокофьев поведал своему другу Николаю Мягковскому, он бы остался в Америке, но он только успел обосноваться в Москве и решил вернуться домой, к детям. В мае, перед тем как отправиться отдыхать на Кавказ, он предложил Эйзенштейну несколько музыкальных тем.

5 июня на Мосфильме начались съемки. Эйзенштейн заранее расписал подробнейшей график работы на каждый день. На любое изменение, включая мельчайший кусок аналога, следовало получить письменное разрешение у руководителей студии. Центральный эпизод Ледового побоища снимался в разгар июльской

⁴ Прокофьев С. Статьи и материалы. 1933–1963 / под ред. И. Петельки и Г. Зильбермана. М.: Советский композитор, 1962. С. 222–223.

жары. На съемочной площадке Эйзенштейна носил солнцезащитные очки и пробковый шлем, который привез из Мексики. — он производил экзотичное впечатление. Чтобы снять эту сцену, пришлось вырубить «блондовый сад» при студии. Три тысячи квадратных метров зашили асфальтом для воссоздания скалистых утесов. Съемки привлекли репортеров и широко освещались в прессе⁴. Грунт, словно по мажовению волшебной палочки, превратился в лед: в ходе укладки горячий асфальт покрывали мелом и, застывая, он начинал отливать голубым цветом. Перед каждым дублем асфальт обрызгивали жидким стеклом, сверкавшим, как лед. После этого «лед» посыпали песком, нафталином, солью и опилками. С помощью оранжевых и синих светофильтров этот сор превращался в снег.

Для конной битвы и опасных трюков было привлечено 40 спортсменов. Чтобы усилить динамические эффекты, Тихоз менял скорости съемки. Организация была безупречной. Никто не пострадал, и съемки были закончены всего за 113 дней вместо запланированных 198-ми.

В октябре Эйзенштейн смонтировал ленту. Своим совершенным ритмом она частично обязана взаимодействию изображения и музыки. Эйзенштейн особенно ценил «жест» прокофьевской музыки, то, как композитору удалось создать внутреннюю динамику изображения и эмоции. Способность Прокофьева отщипать ритм из заданного изображения и предложить его музыкальный эквивалент остался для Эйзенштейна нерешенным загадкой. Он попытался найти объяснение тайны в своем эгзистенцистском портрете композитора⁵. Не обошлось и без трений. Эйзенштейн хотел, чтобы Прокофьев использовал музыку XII века. Прокофьев не считал эту музыку приемлемой и слишком необычной для аудитории XX века. Вместо нее он сочинил художественную стилизацию. Не смогли они договориться и по поводу увертюры. Композитор хотел, чтобы Эйзенштейн заменил алжесские образы в начале картины, поскольку они будут выглядеть странно в сочетании с легкой увертюрой. Эйзенштейн отказался что-либо менять, а Прокофьев отказался писать мрачную увертюру, так что начался

⁴ Известия. 9 августа 1938; Интернациональная литература. 1938. № 9; Правда. 1938. № 16.

⁵ Эйзенштейн С.М. ПРОКОВ // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 5. С. 437–471.

ные титры шли без музыки. Как правило, Прокофьев сочинял музыку, отталкиваясь от уже полностью смонтированного эпизода. Когда он не мог почувствовать ритм, он просил Эйзенштейна перемонтировать отрывок.

«Александр Невский» был первым законченным звуковым кинофильмом Эйзенштейна. Он знал, что два разных стимула — визуальный и акустический — могут либо подавлять, либо усиливать друг друга. В этом фильме он опробовал синтетическое соответствие, в котором музыкальный образ действовал как своего рода поводырь для слепых, а изображение — как резонатор для слухих. Оно должно было ассоциировать все возможности звука, и музыка позволяла зрителю схватить графическую структуру образа. Мелодическое развитие помогало воспринимать развитие визуальное, логику игры объемов, пространства, линий, светотени — оно подчеркивало не только очевидное физическое движение, но и скрытый эмоциональный динамизм. В этой простой, повествовательной кинокартине Эйзенштейн опробовал теоретические и практические основы абстрактного музыкального фильма. Он описал контрапункт в сцене Ледового побоища как «простейший практический случай», который лишь намекнул на возможности настоящего контрапункта⁷. Тем не менее визуальный и звуковой узоры ему удалось сделать настолько взаимосвязанными, что в 1943 году Британские радио транслировало звуковую дорожку к фильму как радиодраму — без «замещающих» потерь. Звук передавал «содержание» изображения.

По плану «Александр Невский» должен был быть закончен 31 декабря, но грубые приказы завершить картину к 7 ноября, очередной годовщине революции. Последние штрихи к монтажу Эйзенштейн добавил 4 ноября. Через два дня картина была показана в студии. Главное управление должно было принять ее 9 ноября. В ночь перед первым официальным просмотром фильм показали Сталину, при этом одну коробку с пленкой случайно забыли в студии. Фильм был принят в том виде, в каком его доставили, и отправлен в прокат без одной части. 14 ноября Эйзенштейн написал Семю Дьюэльскому, прося разрешения включить забытую часть. Без нее сюжет терял последовательность: полностью отсутствовал эпизод, в котором два воина встречаются на

⁷ Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. Т. 2. С. 141.

Новгородском мосту. Его запрос остался без внимания. Доможиков публично поднял вопрос об отсутствующем переходе на совещания «по вопросам исторического и историко-революционного фильма». Однако никто не осмелился признать, что Сталину просто забыли показать десятиминутный фрагмент. Оставить фильм с немотивированным обрывом в сюжете казалось безопаснее.

Премьера «Александра Невского» состоялась 23 ноября. С 1 декабря картину начали демонстрировать в кинотеатрах. На показе в Доме кино Эйзенштейн говорил о своей глубокой благодарности товарищу Сталину, который лично нашел время отредактировать сценарий⁵. Премьера прошла успешно. Сталин якобы сказал Эйзенштейну: «А вы все-таки зоркий наблюдатель!» На Эйзенштейна «осыпалась похвала и слава. После девятилетнего перерыва его снова перевозносили крупнейшие газеты. 11 ноября восторженные рецензии опубликовали «Известия» (Илья Бачелинг), «Правда» (Пудовкин), «За социалистический фильм» (Шкловский) и «Вечерняя Москва» (Херсонский). Даже Вейцман, промывший «Бежис луг», выступил с хвалебным словом в «Советском искусстве». Пара-тройка критических замечаний потонули в море славословий. ВГИК объявился перед Эйзенштейном за увольнение и предложил присвоить ему ученую степень «доктора искусствоведения». Почетную степень Эйзенштейн получил 23 марта 1939 года без всякой защиты диссертации. Чуть раньше, 1 февраля 1939-го, он был награжден орденом Ленина. На церемонии награждения в фойе старого МХАТа Эйзенштейн выступил с речью, в которой поблагодарил партию, правительство и лично товарища Сталина. В качестве вознаграждения ему удвоили его долю поступлений за сценарии. Эйзенштейн купил автомобиль и нанял шофера. Теперь он мог сравновестись с голубым «Фордом» Прокофьева.

На XVIII съезде партии 13 марта 1939 года Емельян Ярославский назвал «Александра Невского» «выдающимся достижением». Этот же эпитет он употребил применительно к «Чапаеву» и картинам Ромма о Ленине. 17 июля 1939 года Эйзенштейн был внесен в почетную книгу Съезда кинематографистов как «стахановец» вместе со своими сотрудниками Дмитрием Васильевым, Носифом Шпинналом, Николаем Черкасовым, монтажерам Эдфирью Тобак и актером Андреем Абрикосовым.

⁵ Черкасов М. Завеса советского актера. М.: Искусство, 1958. С. 128.

Картина побила и все рекорды кассовых сборов, но Эйзенштейн прекрасно знал, чем ему пришлось пожертвовать. Новый Эйзенштейн восхищал не всех: Довженко язвительно назвал «Александра Невского» нелепой «оперой дием».

В апреле 1939 года Эйзенштейн по-английски записал в дневнике: «Traumatisme d'Alexandre. It is the first film where I gave up the Eisenstein touch. Conflict had also a hand in it for sure! This is not the only case! The Новгород Bridge as reel — You ought to be ashamed of Your self, dear Master of Art!»⁹ Но анализируя свой «простейший» фильм, он записал раньше, 24 декабря 1938 года, в дневнике: ««Новский» действует нагло-наперекор себе. Все видят дефекты: буфаришо актин коит [прежде всего], длинноты, ритмические «срывы» и разрывы. Все видит — не только специалисты [...] И действует quand-même [тем не менее]. В чем дело: Дело думаю в «шаманизме»: в том, что подобно бубну шамана бьет одна и одна только мысль: все вертится вокруг одной мысли», внушаемой зрителю ритмически — как в пособиях мистиков, передающих элементарные техники диктования экстаза»¹⁰.

Эйзенштейн спросил Джек Лейду послать ему отклики на «Александра Невского». Он хотел знать, что думают о картине люди и что пишут о ней «The Nation» или «The New Republic». Доброжелательные рецензии интересовали его даже больше, чем доброжелательные¹¹. Он не рвался сразу же браться за новый фильм. Он хотел подождать до лета, а пока начал новую книгу — об Эль Греко и кинематографе.

В январе 1939 года «Александр Невский» прошел в Англии, Бельгии и Швейцарии. Американская премьера состоялась в марте. 25 апреля и 8 июня «Правда» сообщала о невероятном успехе: за рубежом появились и оценили недвусмысленное предупреждение, содержащееся в картине. 29 мая «Вечерняя Москва» написала, что фильм понравился президенту Рузвельту. Однако 4 февраля 1939 года, парижская газета «Combat» напечатала рецензию Денниса Марнона, друга Мальра. «Александр Невский» оказался

⁹ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1152. Л. 11. («Травматизм «Александра». Это первый фильм, в котором я отказался от манеры Эйзенштейна. Конфликт приложил к этому свою руку, без сомнения! И это не единственный случай! Бойна с Новгородским мостом — Вам должно быть стыдно за себя, дорогой мастер искусства!» (англ.).)

¹⁰ Там же.

¹¹ Серия М. Op. cit. P. 388.

Мариницу «некинематографичным и архаичным». Он писал: «Когда после пятилетнего молчания человек, который когда-то — наряду с Чаплином и Штрогеймом — являлся одним из величайших режиссеров мира, выпускает такой жалкий фильм, это доказывает вырождение советского кино». Эйзенштейн собирал все газетные вырезки. В отдельный конверт он вложил письма из немецкого и японского посольств: посольства просили о билетах на просмотры 3 и 7 декабря 1938 года.

Госкиноиздат выпускал сценарий «Александра Невского» отдельной книжкой как пример того, как надо писать правильный киносценарий. Они также готовили новое издание «Потемкина» и сборник материалов о фильме. В тот же год Госиздат опубликовал 31-страничную биографию Эйзенштейна, написанную Винокуровым. Описание последних лет режиссера говорило само за себя: враги народа (вроде Шумяцкого) отвергали сценарии Эйзенштейна и заставляли его снимать такие сомнительные фильмы, как «Безин луг». Они предлагали ему материал, который калечил его творческие способности. «Ошибки "Безина луга"» перекладывались теперь на кредителю и врагов. Можно только догадываться, какие великие произведения создал бы Эйзенштейн без этих врагов. К счастью, режиссер сам вовремя понял, что «Безин луг» — это ошибка. Тогда он захотел снять две другие кинокартины, одну о Гражданской войне в Испании, другую — о рождении Красной Армии в 1917 году («Мы, русский народ» Винокуровского), но враги народа опять ему помешали, и тогда партия, правительство и Сталин лично пришли режиссеру на помощь¹².

Эйзенштейн прекрасно понимал, что ему улыбнулась фортуна, он имел возможность убедиться, какой судьбы он, по-видимому, избежал. В январе 1939 года был расстрелян начальник НКВД Ежов, Исаака Бабеля арестовали 15 мая того же года; Мейергольда — 20 июня. Обоим пытали и приговорили к смертной казни на закрытых процессах. 15 июля в своей квартире была зверски убита жена Мейергольда Зинаида Райх. В списке «договора художников» против Сталина фигурировали имена Эренбурга, Эйзенштейна, Олеси и Шостаковича как вероятных «террористов» и троцкистов, связанных с Андре Мальро.

В этот период Эйзенштейн делает еще одну характерную запись по-английски в своем дневнике: «Which way to go? What to do?»

¹² Винокуровский И. Эйзенштейн. М.: Госкиноиздат, 1939.

Why is there nobody to lead me exactly the way I ought to go?»¹² На тот момент он был полностью реабилитирован и писал восторженные отзывы на воспевавший Сталина фильм Михаила Чиаурели «Великое зарево» и не менее верноподданнический фильм «Ленин в 1918 году», снятый Михаилом Роммом. Он приветствовал каждое постановление партии, возглавлял героим советских летчиков и выступал на торжественных заседаниях. В 1940 году Эйзенштейну даже позволили опубликовать в журнале «Искусство кино» его теоретический этюд «Вертикальный монтаж» о звуко-зрительном контрапункте. 16 октября того же года его назначили художественным директором Мосфильма.

Этот новый знак благосклонности придав ему уверенности, что позволили ему даже обратиться в НКВД с ходатайством за своих арестованных друзей — Валентина Стенда-Сметанича (переводчика Брейта, Дайвиса и Дес Пассоса) и немецкого еврейского актера Чарльза Пуффи (Карла Гусара), который хотел добраться до Соединенных Штатов, для чего пересек весь Советский Союз и бесследно исчез во Владивостоке. С просьбой о помощи Пуффи к Эйзенштейну обратился Пауль Конер.

Летом 1939 года Эйзенштейн подумывал об экранизации «Маджиказели Фифи» Милассана. Вполне возможно, он старался оттянуть работу над новым проектом, чтобы иметь больше времени на писание. Главным образом он работал над «Grandproblem». Рукопись разрослась до тысячи с лишним страниц.

Мария Сетон тем временем послала Эйзенштейну через Акино список всех мексиканских кадров, которые она проверила и просмотрела. Это возродило его надежды довести до конца свой старый фильм. Но возобновившиеся переговоры о выпуске мексиканского материала — хотя бы «Дня мертвых» — ни к чему не привели.

В середине ноября 1938 года Эйзенштейн получил предложение поставить монументальный эпос о разгроме в Крыму барона Врангеля. На этот раз за сценарий отвечал Фадеев, пригласивший соавтором Льва Николкина. В феврале Главное управление переправило Эйзенштейну из сценарий в подмосковный санаторий, где он снова старался подлечить сердце. Сценарий оказался ему невообразимо низкого качества, совершенно бездарным. То была

¹² РАДН. Ф. 1923. Оп. 2. Па. кр. 1152. Л. 11. [«Куда идти? Что делать? Почему нет никого, кто повел бы меня именно туда, куда я должен идти?» (лат.).]

жалкая копия «Чапаева», сентиментальная, укоротительная, полная избитых апашинов. Авторы не предлагают никакой философии событий и никакой драмы самого сравнения, записал он 26 марта в своем заключении. Он не хотел снимать скучную историю Гражданской войны. Он хотел памятников, которые могли бы потягаться масштабами с египетскими пирамидами, не меньше. Эйзенштейн отказался работать с Фадеевым и Никитиным. Сейчас он мог позволить себе отклонить предложения.

Тем не менее, когда только что вернувшийся из Узбекистана Павленко предложил ему сделать фильм о Ферганском канале, Эйзенштейн согласился. Он подумал, что сможет использовать эпизоды с Золотой Ордой, которые ему пришлось вырезать из «Александра Невского». Он хотел, чтобы действие перемещалось от эпохи Тамерлана к новейшему 240-километровому каналу в пустыне. 18 июня Эйзенштейн, Тихо и Павленко отправились в Узбекистан, где местный Центральный комитет принял их по высшему разряду, как государственных гостей.

В своем новом фильме об Азии Эйзенштейн попытался компенсировать все то, что ему не удалось осуществлять в Мексике и в московском проекте. Группа объездила всю республику, посетив Ташкент, Коканд, Самарканд и Бухару. Эйзенштейн читал книги об Улутбеке, великом историке и правителе Самарканда. Восточная экзотика напомнила ему Мексику: он хотел опробовать принципы своего прерванного кинофильма на новом материале. Он написал Лейде, что это будет картина об архитектуре с двумя главными стилями: пустыней и водой. В этом письме он не упомянул третий элемент драматургии — смерть. Фильм должен был начинаться с грандиозной сцены массовой гибели: Тамерлан затопляет город. В качестве образа для своей впечатляющей кинофрески Эйзенштейн использовал описание Леонардо да Винчи икономерской картины «Потоп». Главное отличие заключалось в том, что у Леонардо это был промысел Божий, а у Эйзенштейна гибельную катастрофу устранил земной тиранин. Именно тиранин стоял в центре задуманного фильма, как и в история о «черном Наполеоне», еще одном проекте, который режиссер не смог реализовать. Ферганский материал включал сцены смерти и разрушений, администрирующие апокалиптические фантазии Эйзенштейна. Но реальность предлагала и созидательный контрапункт: строительство гигантского канала в центре пустыни.

Группа вернулась в Москву 12 июля. Эйзенштейн и Павленко засели в Кратове за сисварий, который закончили к концу месяца.

Режиссерские заметки Эйзенштейн набросал за три дня: они были полны журналистских отступлений. Он запланировал множество флаббиков, так чтобы можно было свободно переноситься из эры Тимурлана и дореволюционную эпоху и в современность. За помощью в лингвистической технике он обращался к пьесам Джона Гайнтона Приста, обитая хронология которых волновала его. Он намеревался ввести народного актера вроде Джамбула и выстроить сценарий наподобие народной песни. Его предисловие и сценарий напечатали в сентябрьском номере «Искусства кино» за 1939 год. Поскольку Ферганский канал строился, Эйзенштейн списал обязанности документальной хроникой. Сначала Давное уравнивание кинематографией на все согласилось. Он отправился в Ташкент и 29 июля снял с Тоса первые кадры. Московская часть киогруппы присоединилась к ним 13 августа. Эйзенштейн даже смог смонтировать отснятый материал в Ташкенте с помощью Эфиры Тибак. В течение одного месяца они снимали строительные работы, на которых было занято 160 тысяч человек, и выступления узбекских артистов, организованные для рабочих. «Правда» взяла у Эйзенштейна интервью, опубликованное 13 августа, а 2 сентября он даже написал статью о строительном проекте. В другом интервью, газете «Советская Каракалпакия» от 9 сентября, он описал многие водные сооружения, которые повидал за свою жизнь, включая мосты в Нью-Йорке и Сан-Франциско, Ниагарский водопад, порт в Миссисипи. Но только от зрелища Ферганского канала у него перехватило дыхание. Суэцкий и Панамский каналы строились на крови и костях, тогда как строительство Ферганского было праздником для людей. К сожалению, отснятый материал вызвал у него куда меньше энтузиазма. Он напоянвал кинохронику. Эйзенштейн практически не имел возможности строить кадр и выстраивать массовые механизмы. Поэтому он старался ускорить подготовку к историческим эпизодам в Ташкенте. Прокофьев отказался участвовать в фильме. Эйзенштейн послал ему сценарий с просьбой написать партитуру для двух главных тем — воды и песка. Прокофьев заканчивал оперу и ответил, что ему потребуется много времени, чтобы сочинить что-нибудь вроде «воды» и «песка»¹⁴.

Ферганская пресса сообщала, что исторические части фильма будут сниматься в октябре, сначала в Коканде, потом в Хорезме.

¹⁴ Искусство кино. 1939, № 1, С. 96.

Образ Древнего Востока Эйзенштейн хотел создать с помощью монтажа, а не картонных декораций — ведь старинные мечети стояли нетронутыми. Осуществить этот замысел оказалось нелегко. Сценарий подразумевал обилие общих планов и макетных сцен. Но как он мог снять штурм и разрушение исторического города в реальности Коканде? Где он достанет костюмы и оружие? Мосфильму нужен был новый, действительный фильм о злободневном, политическом важном событии. У студии не было средств на производство монументального исторического фильма à la Сесил Б. ДеМилль. В Центральной Азии студия катастрофически не хватало оснащения для крупномасштабных проектов, а «Мосфильм» был перетружен другими трудоемкими историческими постановками. Пудовкин только что заставил студию воссоздать Москву XVI века для «Минина и Пожарского». Главное управление решило, что без исторической части вполне можно обойтись. Эйзенштейн пришел в отчаяние. Современность, запечатленная на пленке, была недостаточно выразительной, недостаточно драматичной, недостаточно значительной, чтобы нести на себе весь фильм. Он попытался бороться: писал Павленко в Москву и просил помощи у секретаря Узбекского ЦК Хамана Юсупова. Последний написал Жданову, пересказал эйзенштейновскую концепцию фильма и добавил, что картина теряет свою монументальную природу, если из нее вырезать историческую часть. Об ответе Жданова не сохранилось никаких свидетельств; возможно, он вообще не ответил. Пока Эйзенштейн снимал в Фергане, в Москве подписывался пакт Молотова-Риббентропа о ненападении между Советским Союзом и Германией. Эйзенштейн все еще находился на Востоке, когда войска Гитлера вторглись в Польшу — и Москва из соображений нового политического союза решила снять «Александра Невского» с кинепроката.

В октябре 1939 года Ферганский проект был остановлен, и Эйзенштейн вернулся домой. Отснятый материал был передан в документальный кинотеатр и анонимно использовался в многочисленных киновыпусках новостей.

В том же октябре в Голливудской киновяземине состоялась премьера новой версии его мексиканского фильма. Марн Сетон и Пол Бурнефорд смонтировали «The Time in the Sun» («Время под солнцем») в соответствии со своим пониманием первоначального замысла Эйзенштейна. Он знал о проекте, но никак не озвучил собственное мнение по этому поводу.

Несмотря на неудачу в Центральной Азии, положение Эйзенштейна оставалось устойчивым, как и отношение к нему сильных мира сего. И Гражданскую войну, и Ферганский канал они рассматривали как политически важный, злободневный материал. С обложки проекта Эйзенштейн расстался без всякой внутренней дрожи. Телешева посоветовала ему написать «Оливера Твиста» в ТЮЗе. Вряд ли это интересовало Эйзенштейна. Он писал. В «Вертикальном монтаже» он анализировал визуальные и звуковые явления и показывал, как функционирует динамический закон восприятия, переходя с одного уровня на другой. В статье «О строении вещей» Эйзенштейн искал основной принцип, который объяснял бы универсальные соответствия между композицией произведения искусства, человеческим телом и космосом. Ответ он нашел в «Золотом сечении», композиционном принципе, математически выражаемом схемой роста растений и костей человека¹¹.

В 1936 году Елизавета Телешева взяла на себя управление домашним хозяйством Эйзенштейна. То была роль, которую он отводил всем своим спутникам. Когда он бывал в разъездах, она должна была платить водителю Алексею и снабжать его за покупкой бензина (киностудия выдавала режиссерам тридцать литров в месяц). Москва наполнилась слухами об их связи. Поговаривали, что у Эйзенштейна получается только с толстухами. Впрочем, общественное мнение оценило усилия Телешевой по улучшению гардероба Эйзенштейна: раньше он регулировал в нижних штанах, а теперь предпочитал хорошо пошитые костюмы и шляпы от «Стетсон». Разве что его волосы по-прежнему не поддавались приручению, несмотря на лысину. Эйзенштейн выглядел постаревшим, элегантным ребенком из благополучного дома. Теперь он производил впечатление человека, который привык купаться в комфорте. Телешева заставляла его участвовать в светской

¹¹ Эйзенштейн С.М. О строении вещей // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 3. С. 30–70. Ср.: «Когда-то кровная связь человека с будущим заданно устанавливалась физически — кровными останками человеческого животного происхождения, которые держались на месте будущая хромосома и стен. Но, начиная с генов, кровность этой связи из физического тела и костей человека перешла в единство и общность закономерностей, одновременно прокладывающих живое человеческое тело и те архитектурные шедевры греческой архитектуры, провозгласив которых разразился золотым сечением» (Эйзенштейн С.М. О строении вещей // Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Т. 2. О строении вещей. М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2006. С. 30). — *Прямой ред.*

жизни и устраивала приемы. Обычно эти вечера проходили в ее квартире, однако готовить, прислуживать гостям и убирать после них должна была доработница Эйзенштейна тетя Паша, что приводило к явным недовольствам с ее стороны. По словам Эйзенштейна приходилось порой уезжать на квартиру Перы, где он мог спрятаться от своих светских обязанностей. В подобных случаях Телешева якобы посылала за ним шофера. В своем дневнике Эйзенштейн иронически называл ее «мамам».

Три года ведения домашних дел Эйзенштейна оставили в сердце Телешевой только горечь. В октябре 1939 года она написала ему, что мало что получала за все это время: «Исужели Вы не понимаете, какими уродливыми и ненормальными стали наши отношения? Вы возьмите мою жизнь: утром я жду звонка, ибо это единственный способ общения с любимым, горячо любимым человеком! Если звонит кто-нибудь до Вас, я сразу прекращаю самый нужный или самый интересный разговор, т. е. потом будет ор, что телефон занят. Разговор продолжается 2-3 минуты, я вынюхиваю лепечу что-то, стараюсь не забыть спросить самое необходимое. Никакой души, тепла, ласки. На вопрос — увидимся ли мы? — следует или раздражение: "яне некогда", или что-либо в этом роде. Очень резко: "Мне надо быть в городе, т. е. могу у Вас обедать". А при чем же здесь я, — только удобство, а не желание видиться. [...] Ну, если физически Вы не в порядке, я согласилась, больше того, я согласилась жить врозь, хотя это огромная жертва и очень большое место»¹⁶. Телешева решила, что так жить дальше нельзя и предложила «сделать паузу».

В это время, в декабре 1939 года, Эйзенштейну поступило неожиданное предложение от главного держателя Большого театра Самуила Самосуда. Эйзенштейн должен был поставить оперу Вагнера «Валькирия» из тетралогии «Кольцо Нибелунгов».

Составил его Прокофьев. Подом ранее композитор попросил, чтобы Эйзенштейн довел постановку его оперы «Семейство Котков» до премьеры, после того как Мейерхольда, режиссера оперы, арестовали в репетиционный период. Тогда Эйзенштейн отказался, и спектакль доделывала Серафима Бирман. Эйзенштейна звонок Самосуда удивил, но на следующий день они встретились с держателем в театре. По словам Самосуда, Эйзенштейн согласился

¹⁶ РГАЛН. Ф. 1423. Он. 1. Ед. зр. 1857, л. 1-2.

кляться за Вальера, услышав, как виртуозно оркестр репетирует «Полет Валькирий».

Самосуд сразу же подчеркнул дипломатическое значение постановки. Вместе с тем то был злитый вод. Друг Эйзенштейна, белостокский еврей Максим Литвинов, вынужден был уйти с поста министра иностранных дел, чтобы его место мог занять Молотов — и пакт был подписан русским. Одновременно государственный заказ на постановку германского музыкального зноса в ознаменованне нового политического союза поручают не кому-нибудь, а «сперо» Эйзенштейну!

«Александр Невский» в кинотеатрах не шеп: теутоиские рыцари преобразились в Нибелунгов. Должен ли он был теперь сравнивать себя с Фрицем Лангом? Реветишин начался через десять дней после телефонного звонка.

Власти префериралее ждали новой русско-немецкой культурной программы. В немецкоязычных передачах на «Радио Москва» антифашистскую пропаганду сменили песни Шуберта и поэзия Гете. Эйзенштейна, известного в Германия художника, спросили о содействии. 18 февраля 1940 года он выступил на «Радио Москва» в передаче, вещающей на Германию. Говорил он по-немецки и заявил, что пакт заложил твердую основу для культурного обмена, даже сотрудничества между двумя великими народами. По крайней мере, одна иллюстрация этого положения не заставила себя ждать. Проданный в 1926 году Германии негатив «Броненосца "Потемкин"» вернулся из немецкого киноархива в Москву. В знак новой дружбы Эйзенштейн должны были пригласить в Германию поставить в Берлине оперу — возможно, «Бориса Годунова» Мусоргского.

«Валькирию» Эйзенштейн понимал как своего рода разгул стилистических влечений — для него это был очередной источник мифологического мышления, столь занимавшего его в этот период. Проект интересовал его куда больше, чем просто политический заказ. Его последний фильм назвали «оперой дня»: может статься, вовсе неслучайно его следующей постановкой должна была стать опера настоящая.

К реветишам Эйзенштейн приступил в декабре 1939 года: премьера состоялась через год, 21 ноября 1940. То, что эта дата совпала со второй германо-советской встречей на высшем уровне, не было простой случайностью. За день до премьеры из Берлина возвратилась советская делегация, которую возглавлял Молотов.

На переговорах с Риббентропом Молотов даже упомянул о постановке.

В марте Эйзенштейн написал работу о Вагнере «Воплощенные мифы». Эйзенштейн смотрел теперь на музыкальную драму Вагнера в контексте своего эсседа «Вертикальный монтаж»: он понял вагнеровские идеи о синтезе искусств как контрапункт звука, образа, цвета и драматизма, контрапункт, который предстояло разрешить на сцене. Кроме того, ему нужно было расшифровать аллюзию Вагнера. Правители Востан и Фрика дополняли друг друга: он был анархистом, она представляла могущественную систему порядка. Но как быть с Валькирией? Следует ли трактовать ее как бессознательное Востана? Эйзенштейну пришлось загнать в интерпретацию Байрейта, дабы удостовериться, что это собственная от них отличается. Он подумал, что Брунхильду создали жалость и сострадание. «What is fascistic in this play, I wonder?!» — записал он в своих режиссерских заметках 24 декабря 1939 года¹⁷.

В 1940 году после пятнадцатилетнего перерыва «Валькирия» вернулась на сцену Большого театра. Несмотря на сложные политические обстоятельства, постановка воскресила воспоминания о восприятии Вагнера в России, которое сложилось в XX веке благодаря символистам — Вячеславу Иванovu, Александру Блоку и Андрею Белому. С одной стороны, ученик Иванова Алексей Лосев трактовал постановку в Большом театре тетралогии «Кольцо Нибелунгов» в 1913–14 годах как выражение приближающейся катастрофы. Но именно символисты связали Вагнера с духовными источниками русской революции. Объединение художественной энергии в «Gesamtkunstwerk» послужило моделью для социальной утопии, впервые опробованной на театральной сцене. По Вячеславу Иванovu, этот театр будущего станет местом творческого пророческого самоопределения народа. Хор преобразит драму из объекта созерцания во внутренне переживаемую общность, он станет источником политической свободы и явится проводником народной воли. Искусство в этом мировосприятии и само являлось проводником: целью была социальная утопия.

¹⁷ «Что фашистского в этом спектакле, хотелось бы знать?!» (Эйзенштейн С.М. Заметки к постановке «Валькирия» Рихарда Вагнера. Из дневника периода постановки «Валькирия» // Кинематографические заметки. 1998, № 39, С. 157).

Идеи Наанова оказали огромное влияние на Меерхольда: Эйзенштейн видел его казиронские постановки в Петрограде, еще будучи студентом. Теперь в своем дневнике Эйзенштейн оправдывал свой наполовину добровольный уход в оперу как работу смиренного ученика: «Я дал себе обет не смея ступить на подмостки, пока ими владеет его гений»¹⁹. В то время, когда Эйзенштейн согласился на постановку и писал эти строки, Меерхольд сидел в тюрьме. Работая над Рагнером и размышляя о связи драмы и политики, Эйзенштейн не мог покинуть сферу искусства. Социальная утопия сводилась до сугубо художественной. Социальной она была только в том смысле, что различные чувства выступали в общении друг с другом в ритуальном пространстве оперной сцены.

Музыкальное развитие Эйзенштейн иллюстрировал движением мимического хора и перемещающихся декораций. Хор изображал влечения и шорохи пера, усиленные коллективным телом. (В каком-то смысле хор воплощал идеи Вячеслава Наанова об органистическом теле как выражении общности актеров и публики.) Фрику окружали полушцы-полулунки; Гундинг — атактистическая община полусобак-полуслуг; Вотан сопровождал Валькирии. «Коллективное тело» («материализованное» влечение) копировало наподобие неразличимой массы или поверхности океана.

Сцена «Валькирии» глубоко вдавалась в зрительный зал. Художником был назначен друг Шостаковича Петр Вильямс, но Эйзенштейн сам придумал все декорации. В первом акте на сцене высились Ясень мира, Древо жизни, на трех уровнях которого располагались певцы: Вотан и Валькирии сверху, Гундинг посередине, Зигмунд и Зинглинда — внизу. Во втором и третьем актах вертикальную ось сцены образовывали голые скалы. Оформлял подмостки золотой океан, обвивавший извилистые золотые змеи. После работы в черно-белом кино цвета «Валькирии», выбранные Эйзенштейном, выглядели необычно. Вся сцена была задрапирована черным бархатом, который воплощал цвет и создавал полусторонний эффект. Вместо белого света Эйзенштейн использовал красные и желтые фильтры: алые пятна для «Писателя Валькирий», золотистые лучи — для эстафет любви. Таким образом, при постановке оперы черно-серо-белый спектр пленки был расширен до черной, темно-синей, золотой и красной цветовой гаммы.

¹⁹ Эйзенштейн С.А. Заметки к постановке «Валькирии»... С. 153.

Свет должен был создавать пространственный объем. Во время любовной сцены Зигмунда и Зиглинды золотистые лучи перемещались со сцены в зрительный зал, объединяя тем самым любовников с публикой; финал задумывался как «светомузыка». Эйзенштейн также хотел подчеркнуть полноточность зрителей действиями — певцы должны были выходить к первому ряду по помосту наподобие ханамети в традиции театра Кабуки¹². Он планировал помочь зрителям воспринять пространственный образ музыки, наполнив зал необычным звучанием. По периметру зала должны были располагаться громкоговорители, создавая в среде «Полета Валькирий» стереофонический эффект. Наиболее мобильным элементом декораций был свет, но двигалась и сама сцена — в ритмическом согласии с музыкой.

Эйзенштейну не удалось осуществить все свои идеи. Препятствием служил зрительный зал ГАБТа с его большой оркестровой ямой, поэтому от помоста пришлось отказаться. Первоначально Эйзенштейн намеревался сыграть оперу в недавно построенном московском Планетарии, но для первоочередной важности государственного заказа это желание звучало дико.

Движения, как их представлял себе Эйзенштейн, были слишком сложны и динамичны. Он хотел, чтобы певцы во время исполнения партий летали, прыгали, ритмически передвигались. Известных артистов это напугало. Во всяком случае, звезды ГАБТа — Марк Рейзен и Ксения Даркивская — от ролей отказались. Эйзенштейн репетировал оперу с молодыми, неопытными вокалистами: Натальей Шнидлер в роли Зиглинды и Николаем Шакиным в роли Зигмунда. Инспекторы по технике безопасности часто прерывали репетиции, поскольку прыжки певцов по черным скалам были опасны: в темноте ступеней не было видно, а эфемерные декорации раскачивались под грузными телами певцов.

Чтобы сделать оперу более динамичной и дать визуальный образ музыки, Эйзенштейн ввел мнимы, которые на заднем плане иллюстрировали некоторые сцены. Поначалу он даже думал включить в оперу кинозаставки. Эйзенштейну сказали, что контонимы смотрятся нарочито и отталкивают от музыки. Механика театра также была недостаточно оборудована для работы. Скалы тряслись и скрипели от каждого шага, и прыгающие по ним певцы выглядели

¹² Ханамети — древний, идущийся в зал помост на уровне голой зрителей.

не самым гармоничным образом. Тем не менее критический отклик на премьеру композитора Юрия Шапорина в «Правде» от 23 ноября 1940 года был доброжелательным: «Темны кино, в котором работает Эйзенштейн, и величавое энигматическое течение музыкальной драмы Вагнера — наклонны полярные друг другу. Может быть, именно это обстоятельство помогло постановщику внести движение в наиболее статические сцены 1-го и 2-го актов путем введения «антимины». А вот обозреватель «Известий» музыковед Александр Шавердин, чья рецензия была опубликована в тот же день, нашел пантомиму и аранжировки неубедительными. Он назвал спектакль феерией «с грушечными лондаками». Критик из «Советской музыки» отказался еще резче. Он заявил, что находки Эйзенштейна спорны и мало помогают пониманию музыки. На его взгляд, Валькирии выглядели толпой суетящихся «герас»²⁰.

По ходу репетиций «Валькирии» Эйзенштейн вернулся к старой идее экранизировать «Лже-Нерона» Фейтхантера. Набрался он и сценарий киносценаристки Пушкина. Постановка Вагнера дала Эйзенштейну возможность опробовать сопоставления между светом, пространством, цветом и музыкой. В сценарии «Любовь поэта» он искал цветовые параллели на уровне сюжетного развития. Здесь на его ход мысли повлияло «Мастерство цвета» Андрея Белого, где тот анализировал прилагательные цвета. Однако Эйзенштейн подходил к жизни Пушкина не как филолог, а как режиссер. Его сценарий никак не проверял его собственные идеи: еще один шаг по направлению к кино-сознанию²¹. Пушкинскую тему Эйзенштейну подсказала Эффира Шуб, готовившая документальный фильм о поэте. Она же указала ему на роман Тынянова о Пушкине и статью «Безыменная любовь», опубликованную летом 1939 года, в которой Тынянов высказывал догадку о тайной любви поэта к жене историка Николая Карамзина. Статья вышла одновременно в Ленинградском и московском журналах «Литературный современник» и «Литературный критик». Эйзенштейн тайно поспешил над Шуб, поскольку подозревал, что в роли Екатерины Карамзиной та видела себя. Он потратил год на сбор материалов для «Любовь поэта» и в декабре написал черновой вариант сценария как цветовой

²⁰ Крыжанов К. «Валькирия» Вагнера в Большом театре // Советская музыка. 1941. № 17. С. 76–79.

²¹ Эйзенштейн С.М. Цветовая разработка фильма «Любовь поэта» // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 3. С. 492–499.

композиции. Эйзенштейн развивал подход Тынянова и выстраивал психоаналитическое толкование биографии Пушкина. Подавленную любовь он акцентировал как ключевое событие в жизни поэта, объясняющее в том числе и его дожуанство. Эйзенштейн проецировал Пушкина в Чаплина, предмет страсти которого, Марлон Дюин, стала влюбленной газетного магната Херста. Впоследствии Чаплин искал Дюин во всех своих бесчисленных женах. Эйзенштейн встретился с Тыняновым в феврале 1939 года на церемонии вручения ордена Ленина. Но говорили они не о Пушкине, а о мексиканской картине Эйзенштейна. Вроч Тынянова видел ее в Париже и отзывался о ней с восторгом.

В поисках возможных сюжетов Эйзенштейн встретился с писателем Львом Шейнштрамом, который предложил ему несколько тем. 19 мая Эйзенштейн представил свои идеи на рассмотрение Ивану Болышакову, новому начальнику Главного управления кинематографии. В число данных входило дело Бейлиса, антисемитский процесс, произошедший в 1913 году, и история об английском шкиве Лоуренсе Аравийском. Эйзенштейн только что прочел «Семь столбов мудрости» (1926) Т.Э. Лоуренса и интерпретировал книгу как повесть нигилиста, фигуры в духе Достоевского, которая его привлекла. Поскольку Эйзенштейн увлеченно размышлял о воздействии цвета (особенно его привлекало сочетание красного, золотого, черного и голубого), он подбирал темы под эту палитру и тут годились в равной мере Лоуренс Аравийский, Пушкин, Джордано Бруни, советские золотискатели в Сибири и жидовия чума. Своё новое увлечение цветовым фильмом как синтезом живописи и драмы, музыки и скульптуры, архитектуры и танца он выразил в эссе «Горюхость», которое было опубликовано в едином номере «Искусства кино» за 1940 год. Чтобы объяснить феномен кино, Эйзенштейн перекопал всю мировую культуру. Через кино он истолковывал все виды искусства — от Кавказского и Малевича до Хокуса и Скрябина, Вагнера и Пушкина. Занятия цветом были логическим продолжением его труда о сопоставлении; он хотел завершить книгу главой о монтаже цветового звукового фильма. Еще одна глава должна была быть посвящена Вагнеру.

Премьера «Валькирии» состоялась 21 ноября 1940 года в Большом театре. Она задумывалась как государственный торжество. Члены правительства и дипломатический корпус были приглашены приветствовать советскую делегацию, вернувшуюся накануне из

показки в Берлине. Опера должна была стать еще одним удобным поводом выставить новые германо-советские узы. Тогда еще мало кто знал, что Маловоз в Берлине ничего не добился и встреча на высшем уровне закончилась полным провалом. Премьеру уже вряд ли можно было отменить. Посол граф Шулленбург явился, тем не менее, в парадной форме. Немецкие дипломаты сочли спектакль весьма необычным. Пантомима полуповес-полупиццей оставляла «азиатское» впечатление. Они не поняли, зачем скалы ритмично двигаются. Эйзенштейн пригласили в дипломатическую ложу. Когда его спросили о будущих планах, он будто бы дерзко ответил, что собирается сделать фильм о русском антисемитизме. По крайней мере, так с тех пор передают этот инцидент. Некоторые наблюдатели считали, что быстрое прекращение постановки — всего лишь после шести спектаклей — обязано усилиям немецкого посольства. На сегодняшний день, однако, нет документов, а точнее фактических оснований, которые подтверждали бы эту версию. Немецкий культурный атташе того времени опроверг подобные утверждения в интервью, которое он дал в 1985 году¹².

«Валькирия» была снята с репертуара 27 февраля 1941 года, продержавшись на сцене три месяца. Причина тому, возможно, заключалась попросту в том, что в марте Большой театр закрылся на ремонт и открылся лишь незадолго до вероломного нападения Германии на СССР 22 июня 1941 года. К тому моменту «Валькирия» Эйзенштейна сделала свое дело, и в кинотеатры вернулся «Александр Невский».

¹² Валдер Шинд в интервью Борку Шафенцу: Шафенц Б. «Валькирия» Эйзенштейна и германо-советские отношения // *Киноисторическое Зинада*, 1998, № 30, С. 205.

1940–1946

Госзаказ

В 1939 году советский кинематограф получил приказ взять курс на изображение исторических персонажей. Кинокартины должны были излагать историю в лицах и образах, напоминающие книжки с картинками, воспитывая в советских гражданах патриотизм. Толкование исторических фактов директивно следовало политической злобе дня. Перед войной, когда боевые действия, согласно военной доктрине Сталина, предполагалось вести на территории противника, кинематограф делал научно-фантастические фильмы, изображающие будущее столкновение с Германией на немецкой земле. Героем большой постановочной киноленты был выбран Александр Суворов, не знавший поражения на европейском театре военных действий. Сталин лично отредактировал сценарий, который поставил Пудовкин. Во время войны, принявшей совсем иной оборот, главным историческим героем стал фельдмаршал Кутузов, отдавший Наполеону Москву. К Кутузову присоединялся герой обороны Севастополя адмирал Нахимов, которому пришлось затопить русский флот, чтобы тот не достался англичанам. Обе роли сыграл один и тот же актер — Алексей Дикий, одновременно воплотивший и Сталина. В 1939 году — после раздела Польши — Пудовкин снял «Минина и Пожарского», а украинский режиссер Игорь Савченко — «Богдана Хмельницкого». В обеих картинах полки изображались агрессивными захватчиками и садистами, плетущими коварные интриги против России, что отвечало новой политике Сталина.

В январе 1941 года Жданов в личной беседе высказал пожелание, чтобы Эйзенштейн сделал фильм об Иване Грозном. Он дал понять, что задание исходит непосредственно от Сталина. Эйзенштейн прекрасно понял, что это означает. Прославление царя Ивана — в противовес принятому в России толкованию этой фигуры —

шло уже полным ходом во многих сферах (история, театр, литература). Русские историки, философы, поэты, от Ломоносова до Достоевского, пытались разобраться в личности Ивана IV — этого странного, несчастного, измученного, возможно, безумного самодержца-садиста, мучилокши, женатого семь раз. Илья Репин живописал Грозного, убивающего своего сына. В 1923 году Конрад Фейт изобразил царя кровавым маньяком в экспрессионистской ленте Пауля Лени «Das Wachschlafschloßkabinett» («Кабинет выжженных фигур»). Три года спустя Леонид Леонидов сыграл царя как гомосексуального садиста в русской картине «Крылья зомби» по сценарию Виктора Шкловского.

Эйзенштейн вспоминал, что еще в 1928 году Стефан Цайг во время их разговора об отцах-тиранах подал ему идею сделать фильм об Иване Грозном. В «Голосах Октября» Эйзенштейн назвал Ивана IV персонажем из Элгара По, который едва ли заинтересует советского труженника. Историю Ивана невозможно изложить реалистично, но лишь как фантазию о демоническом монархе-бестии¹.

Теперь время диктовало иное толкование самодержца. Историк Роберт Виппер, чья книга 1922 года неоднократно переиздавалась в течение короткого периода времени, видел в Иване IV положительную фигуру, историческая роль которой заключалась в установлении на Руси абсолютной монархии и объединении страны в централизованное государство. Жестокость царя следовало понимать как выражение исторического отказа от компромисса. Это толкование как будто специально было создано для сталинского Большого террора. Писатель Валентин Костылев как раз работал над романом, а Алексей Толстой над пьесой об Иване IV; оба изображали правителя в новом свете.

Жизнь помогал Эйзенштейну любую помощь и содействие, какие только возможны. Все писатели будут в его распоряжении — Алексей Толстой, Леонид Леонидов, Петр Павленко. Ему следует изложить своего героя в соответствии с точкой зрения заказчика. Сталину нужно было зеркало, оправдывающее его собственный террор из имя великого государства и великой идеи. Для Эйзенштейна это означало оккупацию преследование и гибель многих близких друзей — Бабеля, Мейерхольда, Третьякова.

¹ Freeman J. The Soviet Cinema. P. 233.

Эйзенштейну предоставляли доступ ко всем историческим документам, архивам, дворцам и соборам Кремля, но у него не было свободы толкования. Тем не менее 21 января 1941 года Эйзенштейн записал, что во время торжественной церемонии в Большом театре, посвященной годовщине смерти Ленина, он никак не мог выбросить из головы мысли об Иване. Тема его захватила. К январю-февралю он уже начал составлять план и сделал первые черновые наброски сценария. Первое, что пришло ему на ум, была сцена исповеди и покаяния Ивана после массовой казни.

Развивая сценарий, Эйзенштейн то записывал обрывки диалога, то зарисовывал мизансцены, детали, фигуры. Много времени он думал над тем, кто должен сыграть диалог. Кандидатура Алексея Толстого, чей неприкрытый цинизм был чрезмерным даже для Эйзенштейна, не рассматривалась вовсе. Он подумал о Шкловском и несколько раз встречался с ним, обсуждая будущий фильм. 5 февраля 1941 года он записал в дневнике, что Шкловский советует ему самому писать сценарий картины¹. В поминание он выбрал литературоведа Льва Индербоба. Индербоб делал выписки из исторических трудов, трактатов Ивана, его переписки с персидским князем Андреем Курбским, из биографий палачей и любовником царя Федора Басманова и Малюты Скуратова. Фильм задумывался как трилогия. Первая серия должна была описывать юность Ивана, его восхождение на трон и первую колоссальную войну — князю Казани. Вторая рассказывала о союзах с опричниками и заговорах бояр, которые отравили жену Ивана и замыслили убить его самого с целью посадить на трон слабоумного Владимира Старицкого. Третья должна была показать кровавое похищение Новгорода, казни приближенных и войну с Литвой.

В фигуре Ивана Эйзенштейн также обнаружил автобиографические черты. Самодержавный-самист рос без матери и без любви. Эйзенштейн, другой одиозный ребенок, знал о своем интересе к финической боли: Иван с удовольствием пытал и мучил людей. Эйзенштейн же изживал сходные фантазии в своем искусстве. В фильмах и рисунках Эйзенштейна люди часто умирают насильственной смертью. Расколотые черепы тела, пронзенные стрелами; истекающие кровью быки; убитая лошадь, свисающая с разведенного моста. Эйзенштейн даже заявил, что Иван — его любимый

¹ Кривиз Р. Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. В 2 т. М.: Искусство, 1985—1988. Т. 2. С. 213.

персонаж. Поскольку он чувствовал желание Сталина быть отриженным в фигуре Иване, он сам искал соблазн отождествить себя с новой отцовской фигурой: Отцом Государства. Он смотрел в то же самое зеркало и пытался найти общие черты с человеком, который в 1926 году взял на себя роль его наставника, который предлагал ему темы для фильмов, определял их окончательную форму, требуя внести те или иные изменения, который заставлял Эйзенштейна вернуться на родину, а теперь возмущал на него своим самым сокровенным чужим. Сталин являл собой тип тирана, который с детства притягивал и одновременно отталкивал Эйзенштейна — в этом смысле он во многом подходил на реального отца Эйзенштейна или на его духовного отца, Меерапольда. Отношения Эйзенштейна с этими последними заканчивались классическим адинальным бунтом. Но сейчас он имел дело не с человеком, а с государством. Была ли для ему подобная близость? Ретроспективно он рассматривал свою работу над «Иваном» как рашифровку «скрытой авторской самоналопии»¹.

Следующий Эйзенштейн написал белым стихом, стилизованным под былинный стиль, но без использования архаизмов. С самого начала его схема была исторична. Свободные демократические города Новгород и Псков он превратил в средоточия реакционных бояр, а войну на Балтийском море завершил на победной ноте, как если бы Иван и впрямь выиграл эту войну. Шкловский перечислил все ошибки Эйзенштейна и высмеял сюжетные построения, которые тот списал с «Ришардто» и мемуарных романов Дюма: Малюта погибает в точности как Портыс, Владимир Старичий (подобно дочери Ришардто) умирает в царские одеяния, заключенный убийцей, подосланным его же собственным матерью. Пауль Лени уже отработал этот мотив. Трудно было также не заметить формулировки, позаимствованные из пропагандистских фильмов о борьбе с опричниной. Эйзенштейн идеализировал палача Малюту Скурикова, чья жестокость ужаснула самого Ивана, как заступника царского сына. Шкловский возмущал, что показывать грудного младенца на руках Малюты — это слишком резкий разрыв с исторической традицией, однако Эйзенштейн, сердясь, ответил, что «историю всегда знают по кинокартинам. Когда-нибудь появится дом "Матери и Малюты"». Эйзенштейн, опираясь на близость слов Малюта и малютка, спародировал

¹ Железняков С.А. Мемуары, Т. 2. С. 12

выражение «Дом матери и младенца». «Кстати, — пишет Шкловский, — разговор происходил на Москве-реке перед зданием бывшего «Выпечательного дома»⁴. Эйзенштейн сказал Шкловскому, что сам Иван никого не будет казнить: все сделает своими руками Малюта.

1 февраля, в честь пятидесятилетия «Броненосца «Потемкин»», состоялся специальный показ кинофильма. Через полтора месяца, 15 марта 1941 года, Эйзенштейн получал Сталинскую премию за «Александра Невского», фильм, снятый с проката. Премия составляла сумму, равную зарплате среднего рабочего за десять лет.

Всю зиму Эйзенштейн провел в Кратове, работая над сценарием «Ивана Грозного». 8 апреля он закончил черновой вариант. Он готовился к съемкам и опубликовал несколько заявлений по поводу будущей картины⁵, в которой обещал изобразить Ивана как целиком положительную фигуру и вести полемику с образом самодержавца у Рериха, Васнецова и скульптора Марка Антокольского. Эйзенштейн посмеялся над «грозной» репутацией царя и над легендами вокруг его жен; он искал образ Ивана в фольклоре. 22 июня застало его, поглощенного работой, врасплох.

Через два дня после нападения Германии на Советский Союз «Александр Невский» вернулся на экраны. Новая афиша изображала Александра Невского, пронзающего тевтонского рыцаря; за князем вырастала тень бойца Красной Армии.

Вскоре на Москву обрушились первые бомбы. В эти дни Эйзенштейн размышлял об исторической жестокости — не только Ивана Грозного, но и Екатерины Медичи, устроившей в Варфоломеевскую ночь резню протестантов. Он видел первые разрушения: на Новинском бульваре сгорел ампирный дом, построенный архитектором Осипом Бове, пострадал Театр Вахтангова. Одна из бомб упала на сцену Художественного театра, другая угодила в дом, где жили Пастернак, Олеша и Прустовский. Эйзенштейн тоже мог теперь погибнуть в любой момент: «Война отрывает глаза. А ну как сегодня убьют? С чем предстану перед Господом, если бы он был? Клабы осенних листьев Пер Понта: мысли недолуманные, дела недделанные, поступки несовершенные. Вот акция»⁶. Он удивлялся, что может спать так спокойно: «Война вошла несомненно в жизнь.

⁴ Шкловский А. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973, с. 267.

⁵ Известия, 30 апреля 1941, с. 3; Страна, 1941, № 14, с. 19.

⁶ Кривен Р. Указ. соч. Т. 2, с. 219.

Вчера не было. Сегодня есть. Я писал. Вчера шел дождь. Сегодня спалил. Вчера войны не было. Сегодня есть. Как просто... Так же и бомбежка. Не было. Есть... Если пережить — жить надо иначе. Плотнее. Е (сли) б (уду) ж (ив) Лыжа Толстого»¹.

В этом настроении Эйзенштейн пересмотрел свой сценарий, но ему с трудом удавалось выкроить время на работу, поскольку от него требовали участия в различных политических мероприятиях. Как директор студии он должен был разработать новый тип военного фильма: оперативные киноальманахи, которые поднимали бы боевой дух на фронте; киноленты, которые мобилизовали бы население и тренировали нежанность. В речи, обращенной к работникам киностудии, Эйзенштейн призвал их делать ленты в стиле рассказов Роберта Льюиса Стивенсона и Амброза Бёрса. Военные альманахи состояли из короткометражных художественных фильмов. Шестой по счету включал отрывок из «Александра Невского».

В августе 1941-го Эйзенштейн вошел в недавно учрежденный ЕАК — Еврейский антифашистский комитет. 24 августа он выступил по радио с речью вслед за Соломоном Михоэлсом. Воззвание «К братьям-сараям всего мира» транслировалось на Америку. Участники этой радиопередачи снимались на пленку, и в 1942 году этот материал был включен в английский кинофильм «К экранам всего мира». Для газет «Красный воин», «Правда» и «Красный флот» Эйзенштейн написал несколько статей о зверствах фашистов, запечатленных в кинохронике разных стран.

В это же время он читал английский перевод буддийских текстов — «The Importance of Living» («Как важно жить») Лан Юэна. Иностранцы дипломаты покидали Москву и перед отъездом сдавали свои библиотечки в букинистические магазины. Эйзенштейн купил множество книг в своем «домашнем» букинисте на Кузнецком мосту.

В том же августе Татьяна Есенина, дочь Зинаиды Райх, попросила Эйзенштейна спрятать архив Мейерхольда, который ей удалось спасти от НКВД. Она держала документы у себя на даче, во районе — окрестности большого завода — слишком часто подвергался бомбежкам. Эйзенштейн без колебаний согласился. Набитые бумагами чемоданы хранились на чердаке его дачи в Кротова².

¹ Там же.

² Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 2. С. 224–227.

Вместе с американским военным корреспондентом Кэпитаном Рейнольдсом он работал над кинофильмом «Moscow Fights Back» («Москва наносит ответный удар»). Картина осталась незаконченной, поскольку Рейнольдса эвакуировали, а в склад киностудии попала бомба. Хранившиеся на складе материалы погибли — среди них, вероятно, был и сценарий «Безина дуга». 6 октября Эйзенштейн, наконец, освобожден от должности директора студии, чтобы у него было время доделать сценарий «Ивана Грозного». Подлинной же причиной увольнения послужило, скорее всего, дурное настроение Большакова. Под предлогом работы над сценарием Эйзенштейн не являлся на собрания.

14 октября в 6 утра Эйзенштейна эвакуировали в Алма-Ату. Он взял с собой пять книг, все из них — детективы, но крайней мере, так он утверждал в своих мемуарах. В действительности же киностудия предоставляла целый вагон для эвакуации его библиотеки. По тем временам это был необычайно щедрый жест.

Столица Казахстана у подножия Тянь-Шаня стала для многих «блуждающими садами». В Алма-Ату эвакуировали как Мосфильм, так и Ленфильм, там они объединились в ЦОКС — Центральную объединенную киностудию. Кинопроизводство должно было продолжаться.

Эйзенштейн жил в комнате в двухэтажном доме для работников кинематографии. Дом был полон артистов-лауреатов Сталинской премии. Он немедленно распорядился пострелить полки и подвесной потолок для книг. Его домашняя прислуга тети Паша жила в прикожей. Он взял с собой мексиканский ковер, несколько масок и японскую графику: фотографии Чаплина и Робсона с памятными автографами. Юлия Иванова осталась в Кратове; Елизавета Телешева последовала за Художественным театром в Куйбышев, где временное убежище нашло и советское правительство.

Эйзенштейн должен был работать над «Иваном Грозным» — это был приказ. Но он проводил время в размышлениях о «Любим поэт»: он написал Юрию Тынянову, что хотел бы обсудить с ним свой психоанализ Пушкина. Письмо не было отправлено, так как Эйзенштейн не знал, в какой город эвакуировали Тынянова. Когда же наконец адрес попал к Эйзенштейну, было слишком поздно. Тынянов умер в Москве в 1943 году.

В феврале 1942-го, в разгар Сталинградской битвы, Эйзенштейн сфотографировал диалог с «Ивану». 11 февраля он отправил два

письма — одно Жданову и одно Бонншаккову. Он описал изменения в сценарии: он придал опречинные более положительную роль и сделал Германию более опасным врагом¹⁷. Он писал Жданову: «Дорогой Андрей Андреевич! Наконец, работа по Вашему заданию выполнена. Сценарий об "Иване Грозном" закончен. Если бы не война, он был бы готов на много месяцев раньше. Должен еще раз поблагодарить Вас за тему — работа над ней была беспрерывно увлекательной. [...] Очень жду Вашей оценки проделанной работы и всех необходимых дальнейших указаний. С той, признанием, искренне уважающий Вас С. Эйзенштейн»¹⁸.

В это время Жданов руководил обороной осажденного Ленинграда, ему было не до ответа. К 1944 году в городе, который находился под его началом, от голода и холода умер миллион человек. Эйзенштейн ждал. Он не мог начать съемки, прежде чем сценарий не будет прочитан и утвержден в высших инстанциях, однако ни Сталину, ни Жданову было недоступ. Эйзенштейн, между тем, изучал топографию той эпохи — у него имелась обширная коллекция репродукций, фотографий оружия, посуды, рукоделия и рукописей.

Роль царя была доверена Николаю Черкасову. Зрители только что узнали его как святого князя Александра Невского, канонизированного православной церковью, и как мерзкого, дегенеративного сына Петра Первого, приговоренного оптом к смерти за предательство. Эйзенштейн хотел сыграть на столкновении этих ипостасей. Роль Малюты он поручил комичку Михаилу Жарову, поскольку тот обладал обаянием злодея. Нежный красавчик Михаил Кузнецов был выбран на роль Федора Басманова.

В третьей части сценария Эйзенштейн Иван убивает — в противоясн стереотипу, увековеченному Лениным, — не своего сына, а приемного Басманова. Этот последний убивал по приказу Ивана своего биологического отца, выбирав государство — Ивана — в качестве отца. Убийство сына трансформируется таким образом в зашифрованное самоубийство власти.

Позднее в газете «Литература и искусство» Эйзенштейн писал о своей картине: «Ни одного грамма пролитой крови мы не собираемся сбрасывать со счетов биографии Ивана. Не обелить, но

¹⁷ РГАПД Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 844. Л. 2.

¹⁸ Цит. по: Юрков Р. Указ. соч. Т. 2. С. 223.

объяснить»¹¹. Говорил он и о войне с Гитлером — народной войне с кровавым, чудовищным обскурантизмом в защиту свободного, демократического выбора. Одновременно он писал предисловие к англоязычному изданию своих сочинений, которое Джей ЛеЙда готовил в Нью-Йорке. Он вновь призывает к победе над фашизмом — победе света над тьмой. Это был пушкинский образ, отсылающий к борьбе с деспотизмом государства.

Зима 1942-го была крайне тяжелой. Исход войны решался под Сталинградом, но оставался неясным вплоть до февраля 1943 года. Военный корреспондент Василий Гроссман позднее писал, что в то время он стал свидетелем освобождения поработщенного духа народа. Он пережил это как спонтанную десталинизацию, без которой победа была бы невозможна.

В Алма-Ате Эйзенштейн находился далеко от фронта. Он был избавлен от всех тягот военной повседневности. Он читал о человеке, победившем Наполеона, герцоге Веллингтоне, и цитировал эту книгу по-французски в своем дневнике за 1942 год: «[...] *Ceux qui d'imaginent que l'on peut gouverner les hommes avec les formules rompesses et la promulgation des principes abstraits ne connaissent le cœur humain ni la source du pouvoir.*»¹²

В июне 1942-го в Алма-Ату приехал Сергей Прокофьев — работать с Эйзенштейном над музыкой к «Ивану Грозному». Композитор оставался в гостинице Дома Советов. Эйзенштейну это здание показалось гигантским ульем, полным пыли вместо меда. Люди в номерах вспоминали письма в почтовом отделении, которые никто не приходил забирать, — томившиеся ожиданием в алфавитном порядке¹³.

Прокофьев писал оперу «Война и мир» и хотел, чтобы Эйзенштейн поставил ее в Большом театре. Эйзенштейн прослушал оперу в собственном фортепьянном исполнении композитора, зарисовал тринадцать страниц эскизов и начал делать первые режиссерские наброски. Его интерес к этой теме получил неожиданную поддержку год спустя. 5 июня 1943 года английский продюсер Александр

¹¹ Эйзенштейн С.М. «Иван Грозный». Фильм о русском Ренессансе XV века // Эйзенштейн С.М. Избр. проза. Т. 1. С. 193.

¹² «[...] Те, кто полагают, что могут править людьми, заучиваясь ка-кими-нибудь формулами и главенством абстрактных идей, никто не знают ни о человеческом сердце, ни о существе власти!» (РГАПН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1169. Л. 5).

¹³ Там же. Л. 7.

Корда сделал Эйзенштейну и Пудовкину предложение экранизировать роман Толстого.

В июле 1942 года Эйзенштейн съезжал в Москву выступить с речью об англо-американской кинематографии на конференции, организованной ВОРСом. Работники кинематографии призвали поддерживать второй фронт. В августе в Нью-Йорке вышел подготовленный Лейдой том трудов Эйзенштейна «The Film Sense» («Смысл фильма»). Книгу Эйзенштейн получил только шесть месяцев спустя, но пришла она ровно в день его рождения: «27.1.43. В день памяти самого печального события моей жизни — в день моего рождения пришла наконец моя книга Film Sense, изданная Harcourt & Brace New York под смотрением и редакцией Jay's Leyda's. Кажется первый р/ф [в жизни по поводу моей первой книги] абсолютно доволен тем, как она вышла. Лучше не придумаешь. Действительно абсолютный молодец. Даже супер-обложка такая, какую мне хотелось: абсолютно бульварная желтая с черным, как обложка детективного романа. На ней мой лик с абсолютно непристойным изложением в улыбкой Джоконды»¹⁴. Эйзенштейн поразовало еще и то, что он мог получить гонорар — семь с половиной процентов с прибыли — на покупку новых книг, которые Лейда заказал у «Брентано». Вознаграждение самого Лейды, один доллар за страницу перевода, тоже выплачивалось из суммы, причитающейся Эйзенштейну.

У Эйзенштейна образовалась масса свободного времени, и он переписал «Grundprobleme». Первоначальный вариант остался после переезда в Москву, и Эйзенштейн не знал, сможет ли он когда-нибудь его отыскать. Второй вариант он полностью восстановил по памяти. Новую рукопись, оказавшуюся на несколько сотен страниц длиннее, он назвал «Метод». В сентябре 1942 года Эйзенштейн снова начал преподавать во ВГИКе, эвакуированном в Алма-Ату.

Он с головой ушел в свою собственную книгу и в другие, более древние. Он даже получил по этому поводу: «1.1.43. [...] Приходил юноша от "Комсомольской правды" узнать, чем занят Эйзенштейн [в первый выходной день 43 года. Застал меня за очень нителлигентным делом: зачитывался книгой Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen, Aulage [Источники Шекспира в новеллах и

¹⁴ Там же. Л. 9.

сказках. Издание] Вольв 1872»¹³. В 1943 году Госкиноиздат предложил Эйзенштейну написать книгу об искусстве вообще и кинематографе в частности. Получить такое предложение во время войны было крайне лестно.

Он много читал Достоевского и 3 января 1943 года записал, что хотел бы экранизировать «Братьев Карамазовых». Его пленяла юная девушка, которая позднее вышла замуж за режиссера Александра Зархи; то было платоническое увлечение старика, которое он назвал «роман у изголовья кровати»¹⁴. Он посмеялся над советской «Марсельезой» 1942 года — стихотворением Константина Симонова «Жди меня», сходу написав на него скабрёзную пародию.

В апреле 1943 года, после того как возможность снять зимние сцены была упущена, Большаков распорядился немедленно приступить к съёмкам.

Работа на съёмочной площадке шла ни шатко, ни валко, поскольку Сталин всё ещё не прочитал сценарий. Сценарий был готов к 14 мая 1942 года, и Большаков утвердил его концепцию как «по существу верную». Тем не менее и Эйзенштейн, и Большаков по-прежнему ждали реакции Сталина. Эйзенштейн продолжал готовиться к съёмкам. Он сделал рисунок ко всей картине — к каждой сцене, каждому кадру, каждому переходу. Визуальное решение, к которому он стремился, станет полным раскрытием с его прежним опытом. Мысленно он видел Эль Греко со световыми эффектами в духе немецкого экспрессионизма. В двадцатые годы картины Фрица Ланга, Пола Лени и Мурнау одновременно и привлекали, и отталкивали его. В то время он понимал свой стиль как эффектный контрапункт к тому, что делали они. Теперь он ставил «экспрессионистскую» картину, чего до сих пор избегал.

Поменял он и оператора. В апреле 1943 года после первых дней работы он сказал Тиссу, что неудовлетворён результатом его павильонных съёмок. В июне он решил работать с Андреем Москвиным, который в совершенстве владел приемами экспрессионистского освещения и работы с тенями. До этого Москвин сотрудничал с бывшими ФЭКСами Козинцевым и Траубергом на

¹³ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1169. Л. 12.

¹⁴ «...роман у изголовья кровати. Стояло-стояло и сколько бы ни стояло стояла. Вероятно Мне L.D. не идёт до войны амец S.E. [ответить полковому Л.] (убежи) [Друбескине] по поводу романа с С.Э.» (Там же. Л. 6).

«Шинели», «Новом Вавилоне» и трилогии о Максиме. Все, что снял Тихов, было переделано.

Визуальное решение фильма было дерзким. Темные кадры бросали вызов советскому кино, тяготевшему к яркому солнечному свету. Запутанные лабиринты кремлевских палат и соборов создавали странное окружение, которое, казалось, засасывает людей. Это впечатление возникало не только из-за темноты. Само пространство властвовало над людьми: в нем не было выходящих наружу окон, не было выхода — только низкие двери, тайные переходы и галереи. Все герои существовали изолированно, в одиночестве: их взгляды никогда не встречались. Кубистское расчленение пространства напоминало «Стенку», но теперь оно воздействовало по-другому: вместо того чтобы стать более динамичным и открытым, пространство сделалось метафизическим, пронизанным клаустрофобией.

Экзештейн искал грим Ивана. Было разработано 16 гримов для его лица и сделано 156 пробных дублей. Черкасскому было 39 лет; ему предстояло охватить возраст царя от семнадцати до пятидесяти четырех лет. В качестве одного из прототипов Экзештейн использовал лицо Меферигольда, другой проекцией служил грим Джона Берримора в роли мистера Хайда¹⁷. Экзештейн в общих чертах расписал характер каждого персонажа, но Иван не давался ему вплоть до мая 1942 года, тогда наконец стало ясно, в какой именно момент лицо царя должно претерпеть страшную перемену. Это должно было произойти после возвращения из Александровской слободы, когда Иван решает безжалостно отомстить всем заговорщикам. Солнцелюбивый князь, прекрасный юноша, превратится в уродливого, опалкивающего, горбатого старика, способного соперничать с худшим злодеем экспрессионистского кино, вампиром Носферату. Преображение Ивана и его царство теней, населенное черными, демоническими опричниками и напоминающих Ку-клукс-клан капононах, подталкивали к недвусмысленному выводу.

Нишуточный спор разгорелся из-за исполнительницы роли Серафимы Стариковой — антипатинистки Ивана. Главное управление благословило к красавице Ольге Жизневой. Экзештейн настаивал на эксцентричной, уродливой, умной Фанне Раневской; он сделал

¹⁷ Известен в виде фильма «Dr. Jekyll and Mr. Hyde» Джона Робертсона, снятый в 1930 году. — *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

с ней сорок четыре пробы в различном гриме. Большаков, считающий, что «семейные черты в Раненской особенно выступают на крупных планах, пришел в ярость и написал Эйзенштейну: «Вашу просьбу Раненской считаю проявлением недисциплинированности итерпяющей распущенности предлагаю немедленно выполнить мое распоряжение исполнение доложите телеграфом»¹⁶. В попытке найти компромисс, Эйзенштейн выбрал Серафиму Бирман, что вызвало еще большее недоумение: как эта еврейка может играть русскую боярыню? Этот режиссерский выбор в итоге окончательно предрешал странные гомосексуалистские черты актерского ансамбля в картине. Мужчины из окружения Ивана выглядели невообразимо, миловидными и женственными; у женщин были мужеподобные, жесткие, даже уродливые лица. Имелось только одно исключение: отравленная царица Анастасия, бессловесная Мадонна. Сперва Эйзенштейн хотел, чтобы роль царицы сыграла Галина Уланова, prima-балерина Большого театра с томными чертами лица. Но в 1943 году Уланова и Большой театр должны были вернуться в Москву, и ей не разрешили остаться в Алма-Ате на съемки. Вместо нее роль досталась Людмиле Целиховской, чье имя возникло на горизонте благодаря ее мужу Михаилу Жарову. Даже эту жизне-радостную блондинку, звезду музыкальной комедии, Эйзенштейн сумел стилизовать под иконописный лик.

В сентябре 1943 года ВГИК вернулся в Москву. Эйзенштейн остался в Алма-Ате снимать картину, хотя он все еще не получил официального разрешения. Несколько сцен были уже закончены, когда от Сталина наконец пришло уведомление, датированное 13 сентября 1943 года: «Сценарий получился неплохой. Т. Эйзенштейн справился с задачей. Иван Пролыный как прогрессивная сила своего времени и опричинна как его целесообразный инструмент, вышли не плохо». Никаких критических замечаний, просто: «Следовало бы поскорее пустить в дело сценарий»¹⁷. Для Сталина фильм был художественным оправданием всех жертв террора; исторически его уже оправдала победа над Москвой и Сталиградом. Для Эйзенштейна такая оценка несомненно указывала на то,

¹⁶ РГАСПИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. ар. 644. Л. 17. См.: Юрская Р. Указ. соч. Т. 2. С. 233.

¹⁷ Зинкев И.В., Сталкин И.Г. Большакову о сценарии С.М. Эйзенштейна «Иван Пролыный» // Крестьянский кинотеатр 1928-1953. М.: РОКХЭПН. 2005. С. 685.

628

что ему не удалось найти выход из царства необходимости в царство свободы (толкования). С этого момента его работа проходила в режиме максимального благоприятствования. Несмотря на войну, он получал все, что хотел: людей для массовых сцен, парчу для костюмов, дерево для декораций. Натурные съемки проходили днем; вечерами снимали в студии. Кинолента было высшего качества, электричество давали только по четыре часа, и отснятый материал нередко приходилось выбрасывать по техническим причинам и переснимать сцену. Эйзенштейн с трудом справлялся с напряжением и в конце концов заболел.

В 1946 году Эйзенштейн написал в своих мемуарах, что в тот период он «что-то думал о самоубийстве: «Я решил это сделать не в порыве гнева, не закуривая динамита, не объявившись запришенной диетой, не пистолетом и не ядом. Я решил загнать себя насмерть работой»²⁰. Подразумевают ли эти слова, что Эйзенштейн специально планировал изжарить концепцию, которую требовал от него Сталин? Врал ли. Эйзенштейн никогда не рассматривал свою миссию как политическую. Он подпал под влияние образов своего будущего фильма как художник и визионер. Он хотел найти в высшей степени необычное визуальное, цветное и звуковое решение. Начиная с этого момента он чувствовал себя обзаведенным только своему художественному видению, и это видение было мощнее, нежели утвержденный и одобренный сценарий. Образ (еще невидимый) одержал победу над словом.

Михаил Названов, игравший Курбского, писал своей жене в Москву: «Человек делает труд всей своей жизни. Историко-художественную диссертацию в виде фильма. Он не торопится, рано поставив последнюю и очень большую для себя ставку на работу эту. Он пробует, экспериментировать, варьирует, снимает, переснимает и явно издевается над всеми, снукую недлительность и неторопливость своей работы. Со своей точки зрения он глубоко прав. Такие произведения, как "Грозный", особенно если принять во внимание, что он и сценарист, и художник фильма, — для режиссера капитальнейший аттестат зрелости. Он знает, что 2-я серия полемичнее политически, но сильнее драматургически. Для этого он делает все, чтобы разрыв между выпуском двух серий сократился до минимума, и в результате сейчас имеется 50 процентов отснятого материала. 2-й серия и ее продолжат снимать, а 1-я стоит

²⁰ Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1. С. 301.

и идет вместе с нами, актерами. После того как материал в Москве очень понравился, он совершенно охлад. Орет на всех. На съемках до того неприступен и колюч, что заговорить с ним противно, что не мешает ему ухаживать за мальчишками...»¹²

Из Москвы с целью ускорить работу на съемочной площадке приехал Иван Большаков. Все три серии снимались одновременно. К концу 1943 года первая серия была закончена. Тем временем Елизавета Телешева возвратилась из Куйбышева в Москву. У нее обнаружили рак, ей предстояло удалит грудь. После облучения ее здоровье стремительно ухудшалось. Она часто писала Эйзенштейну, ища у него эмоциональной поддержки. Но он даже не отвечал на ее короткие письма и телеграммы. О ее смерти 12 июля 1943 года сообщила «The New York Times», опубликовав некролог «жены Эйзенштейна». Но Эйзенштейн не пришел на похороны — он написал матери из Алма-Аты, что боли в сердце не позволяли ему приехать.

После того как в 1939 году Телешева объявила о разрыве их отношений, на горизонте вновь появилась Пера: она снова взяла на себя роль управляющей его домашним хозяйством. Во время войны она оставалась в Москве и заботилась о квартире Эйзенштейна. Поскольку отношения с Соединенными Штатами, главным союзником СССР, улучшались, Аташова составила два тома — о Чаплине и о Гриффите — и попросила Эйзенштейна написать для изданий статьи.

26 декабря 1943 года отснятый материал был вложен в Москву и принят в ГУК. Эйзенштейн продолжал снимать, поскольку не считал произведение законченным. Его намерение перенести работу над картиной на следующий год натолкнулось на сопротивление: тогда он написал 20 января 1944 года напрямую Сталину: «Дорогий Иосиф Виссарионович! Позвольте мне, что только крайняя необходимость позволяет мне обратиться к Вам в то напряженнейшее время, которое переживаем мы все и Вы — больше всех нас. Но дело касается не столько меня лично, сколько той очень трудной и ответственной работы, которую мы с моим коллективом выполняем, ставя фильм "Иван Грозный" по Вашим указаниям, переданным мне тов. Ждановым еще до войны». Эйзенштейн подробнейшим образом описал производственные трудности, свое

¹² *Никитин М.* «Проклятая картина». Письма к Сергею Ваклави со съемок фильма «Иван Грозный» // Искусствознание. 1998. № 2. С. 129.

плохое здоровье и то, как Большаков заставляет его работать в темпе, который ему больше не выдержать. «Я скорее умру, чем позволю себе перейти на халтурную суету в постоянные такой темы». Эйзенштейн просил Сталина выступить в роли его адвоката, «заступиться за творческие интересы» и урезонить Большакова касательно сроков. Он обещал Сталину закончить картину к середине года²⁷. Сталин, более великодушный, чем Эстон Синклер, удовлетворил все запросы Эйзенштейна. Ему позволили закончить картину в соответствии с его собственным видением и работать над «Иваном Грозным» до июля 1944 года.

Сценарий тем временем готовили к публикации. Поэт Владимир Луговской, который уже писал тексты для песен в «Александр Невском», помог Эйзенштейну с литературной обработкой. Прежде чем выйти отдельным изданием в виде книги, сценарий должен был быть опубликован в журналах «Знание» и «Новый мир».

26 июля Эйзенштейн возвратился в Москву и начал работать над монтажом и озвучиванием первой части. Работать приходилось в крайне сложных условиях. Армия обеспечивала транспорт для перевозки актеров и тонстудии. Черновой вариант был готов к 15 августа; к записи музыки приступили 3 сентября. Эйзенштейну пришлось убрать детство Ивана и несколько других эпизодов из первой серии, потому что декорации не успели вовремя. 20 октября он закончил первую серию, которую 7 декабря 1944 года показали Главному управлению. 21 декабря 1944 года картина официально прошла цензуру.

Обсуждение картины на киностудии было символическим. Большинство зрителей выразили свое замешательство и удивление. Популярный актер Борис Чирков, племянник Молотова, заявил: «Мне очень страшно говорить о картине. [...] Я на другом искусстве вырос, и другим искусством меня волнует, я привык делать мелкие вещи, может быть, незначительные события изображать, и из этих событий у меня вырастает тот человек, которого я пытаюсь изобразить. А в этой картине нет мелких вещей, поступков, чувств, действий. Все, что показано, — очень важно, значительно, все трактуется о каких-то очень больших вопросах. [...] И надо сказать, что картина меня не тронула, а удивила. Удивила замыслом, размахом, удивила вкусом. Но в то же время удивила тем, что актеры [...] меня не впечатляли, не дали почувствовать их челове-

²⁷ Кремлевский архивист, С. 690–691.

ческие горести и радости. И оказалось, что эта картина мне жаль стоящая. Я не сжился с тем, что происходит на экране, может быть, потому что не дорос...»¹⁵ Алексей Дикой резко раскритиковал актеров. Константин Симонов сказал, что картина напугала его игру в изматы, вот только людей он в ней не увидел. Александров защищал картину как пример из учебника высокой трагедии¹⁶. Большакова не удовлетворила эта критическая реакция; он не согласился со всеми и неожиданно объявил, что картина должна быть выпущена и принята, поскольку в кинотеатрах она должна была появиться еще в апреле 1944 года. Вероятно, Большаков единственный из присутствовавших знал, что Сталин уже видел и одобрил картину. В рапорте, подписанном директором студии Пырьевым и председателем комитета по делам кинематографии Большаковым, говорилось, что первая серия «Ивана Грозного» — значительное произведение искусства, потому что «по-новому раскрывает сложную тему исторической роли Ивана IV в создании единого могучего Русского государства, в чем большое познавательное и воспитательное значение картины»¹⁷. Эта оценка основывалась на мнении Сталина.

Эйзенштейн прочел стенограмму обсуждения, подчеркнув несколько пассажей, в том числе замечание Алексея Дикого о том, что Россия выглядит чужой замоскворецкой Помпеей. В дневнике Эйзенштейн отметил свой телефонный разговор с Большаковым, в котором министр подробно описал ход дискуссии. 11 января «Ивана Грозного» показали в Доме кино; восторжы были выставлены в фойе. Премьера для широкой публики состоялась через пять дней в кинотеатре «Ударник», расположенном напротив Кремля, рядом с Домом правительства.

Пресса начала публиковать восторженные рецензии уже 8 января. В «Правде» Вишняковский написал о политическом значении картины. Юткевич в «Советском искусстве» подписал к «барочной драме» о монархе с исторической точки зрения. Вишняковский воспеивал Ивана Грозного как полководца, боровшегося с немцами за господство над Балтийским морем. Иван гениально

¹⁵ Отрывки стенограмм двух совещаний (РГАПН. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 456, Л. 1-51) цит. по публикации Ефима Левина; *Левин Е. Историческая трагедия как жанр и как судьба // Искусство кино. 1991. № 9. С. 84-85.*

¹⁶ Там же. С. 87.

¹⁷ Курганов Р. Указ. соч. Т. 2. С. 247.

разгадал вражеские планы и сумел отрезать немцев, не дав им собрать силы для решающего удара. Вышневецкий в точности описывал тактику Сталина в последние месяцы войны. Отрастательный отклик Петра Павленко не был опубликован.

Эйзенштейн тем временем сидел на даче и писал «Неравнодушную природу», книгу, которую он рассматривал как продолжение своего исследования универсальных соответствий.

8 мая он узнал об окончании войны.

В начале июня он в трех рисунках набросал новый замысел. Первый набросок назывался «Le monde à Genève» («Мир изнанку») и «Не спрашивайте меня, почему». Город потерял систему координат. Небо висит внизу рисунка; дождь падает вверх; башни не подчиняются законам гравитации; под напором ветра яблоки летят горизонтально; плавающие фигуры принимают различные очертания, не позволяющие определить, где верх, а где низ — у каждой фигуры свой центр тяжести. Этот мир не просто вывернут «наизнанку», в нем вообще отсутствует какой-либо центр. На втором рисунке, названном «Город», дома тоже растут вниз; парашютист падает из самолета вверх. Третий набросок, «La Révolte des anges» («Восстание ангелов»), играет с теми же мотивами смешения верха и низа, добавляя к ним еще два прозрачных здания — лифты в них едут вниз, чтобы достичь неба; ангелы, плавающие по странице, приносят дополнительный элемент дезориентации. Внизу страницы: «В момент материализации тело и душа сливаются в одно: душа становится невидимой, much trouble in transportation of soul [большие проблемы с переселением душ (англ.)]»². В этих эскизах Эйзенштейн вернулся к своей старой остротности прозрачностью, но уже не одного отдельного дома, а целого города. Что происходит, если упразднить границы между внутренним и внешним, верхом и низом, близким и далеким, между материальным и нематериальным, между телом и душой, видимым и невидимым?

Эти загадочные рисунки выдают мечту Эйзенштейна о кинематографе как о средстве, не подчиняющемся ни одному из ограничений прошлых видов искусства. Скульптура слишком статична и сосредоточена на теле; живопись способна вобрать часть окружающего мира, но навсегда останется замершим фрагментом; литература может проникать во внутренние миры, но предлагает

² Leyda J., *Voynow Z.* Op. cit. P. 150.

лишь мысленные образы, музыка динамична, но обречена на неуловимую смутность: театр не в силах освободиться от своей материальной основы — человеческого тела. Любая попытка преодолеть эти ограничения заканчивалась уничтожением самого искусства. Единственным средством, не знающим подобных границ, — это кино, ограничение которого заключается в двусмысленном понимании людьми того, чем в действительности кино является (а именно, в приравнивании его к драме, театру или живописи). На самом деле кинематограф способен придать внутренним процессам человеческой мысли и чувства материальную форму.

Набросок Эйзенштейна «Мир наизнанку» был его самым радикальным вызовом теории кино и его практическим осуществлением. Но однажды не востому 19 июня 1945 его включили в редакционную журналы «Искусство кино».

«Иван Грозный» начал идти за границей. В апреле 1945 года картину показали в Швеции, затем в Праге и нескольких французских городах. Реакция на карьерскую жестокость «Ивана», его художественную концепцию и богатые образы была восторженной. После берлинской премьеры 8 августа 1945 года критик из «Neue Zeit» не без иронии предложил назвать картину «Павел, друг народа»²⁷. Вольфгангу Штаудте поручили сделать немецкую версию, которая была закончена в апреле 1946 года. 4 ноября 1946-го восторженную телеграмму Эйзенштейну отаранал Чаплин. Написал о картине и Орсон Уэллс, но он высказался более сдержанно. Его смущали многочисленные киноэффекты. Он назвал их бесплодными упражнениями, интересными одному только режиссеру²⁸. Михаил Чехов, давнишний собрат Эйзенштейна по масонской ложе, 31 мая 1945 года написал из Голливуда длинное письмо, которое содержало всесторонний анализ картины и даже было напечатано в киноразделе бюллетеня ВФКСа! Сразу после войны появились разговоры о возможной советско-американской совместной постановке. Вновь возникла идея, что Эйзенштейн должен снять «Войну и мир».

Однако 21 августа 1945 года лондонский журнал «Today's Cinema» сообщил, что Эйзенштейн планирует снять трилогию о

²⁷ Neue Zeit, 14 August 1945.

²⁸ Post (New York), 25 May 1945. Рус. пер.: Киноведческие записки, 2003, № 64, С. 77–82. Там же опубликован ответ Эйзенштейна Орсону Уэллсу: С. 83.

жизни Сталина — «Кавказ», «Москва» и «Победа». Вполне возможно, что это сообщение было правдой. Эйзенштейн вернулся к своему старому замыслу «Москва» и начал разрабатывать его цветной план.

Давление на Эйзенштейна продолжало расти. По вечерам он монтировал вторую серию «Ивана»; днем арендовал во ВГИКе и работал над картиной «Нравящаяся природа». Чуть ли не ежедневно ему приходилось ходить на монтажи. Его доход был высоким — пять тысяч рублей в месяц, но здоровье оставляло желать лучшего.

Он был вынужден сделать перерыв в работе над картиной. Он ждал, когда Прокофьев допишет музыку для сцены плахи опричников. Прокофьев закончил балет «Золушка» и не мог разорваться. Москвичи должны были сделать фильм в Центральной Азии с Колпакиным. В это время Эйзенштейн посмотрел трофейные немецкие цветные фильмы, в том числе «Детскую мою мечту». Все они вызвали у него отвращение. Случайно он попал на советскую кинохронику, запечатлевшую Потсдамскую конференцию и содержащую несколько цветных эпизодов, снятых на пленке «Алфа», которая хорошо справлялась с яркими желтыми и пунцовыми тонами.

В этот момент Эйзенштейн решил снять один эпизод картины в цвете. В декабре к нему в распоряжение поступила цветная пленка, конфискованная у Германии. Он использовал ее для съемки льяного разгута опричников. Его интересовали только четыре, даже, может быть, три, цвета. Голубизна фресок вытеснилась сияющим золотом блед и рубаш опричников, но золотые рубашки опричников постепенно, по мере того как зрел заговор убийства, окрашивались красным. Подсвеченные алым лица и красные танюры заполняют собой кадр, после чего красный поглощается черным: убийцы надевают поверх красных атласных рубаш черные облачения. Эйзенштейн использовал черный цвет для возвращения к черно-белой пленке. На ней снималась сцена убийства в соборе, погруженном во мрак, который поглощал все краски. Эта цветовая драматизация усиливали жуткую атмосферу оргии опричников, за которой следовала гибель Владимира, слабого, обделенного умом ребенка, которого двигала к трону холодная расчетливая мать. В феврале-марте Эйзенштейн снял в Алма-Ате сцену убийства в соборе.

Еще зимой 1944 года Эйзенштейн вернулся к своему исследованию эстаза. Теперь он понимал эстаз как состояние полноты

ности материнской утробой и ссылался на так называемый «МПЕ-комплекс», от немецкого «Mutterleib» (утроба). Идеою он позаимствовал из книги ученика Фрейда Отто Ранка «Травма рождения» («Das Trauma der Geburt», 1924). В качестве интерпретирующей модели юнга Ранка оказала на Эйзенштейна более глубокое влияние, чем эзотерическое и психологическое истолкование сексуального экстаза Вильгельмом Райхом. Сюсю гипотезу Ранк выдвигал как альтернативу Эдипову комплексу; акцент он ставил на роли эмбрионального опыта. Рождение являлось первой биологической травмой, истоком многих неврозов и постальтернативского желания возвращения в утробу. Это объясняло, почему материнская утроба определяет все пространственные формы человеческого существования: укрытие, собор, дом, могилу, темные закрытые помещения. Эйзенштейн модифицировал идею Ранка, неожиданно включив ее в сцену убийства в соборе. Смерть оборачивалась возвращением в материнскую утробу. Он хотел, чтобы оператор осветил сцену так, как мог бы ее увидеть изнутри зародыш. При строительстве декораций художник Шингель должен был обойтись без углов. Все должно было оставаться круглым. Эйзенштейн даже хотел, чтобы Прокофьев написал музыку в ритме родимых сызятки. Убийство Старинского Эйзенштейн задумал как кульминацию картины. Сцена воспроизводила иконографию плача Богородицы. Тем самым убийство было вынесено за рамки политической необходимости. Убийство невиновного, наименее клиентельного человека не может быть оправдано никакими государственными интересами.

Этот финал перевешивал всю картину. Пар операторов, последние сцены «Ивана», которую снял Эйзенштейн, усиливали это впечатление.

Хотя против фильма плелись интриги и 18 мая 1945 года Эйзенштейн вынужден был заключить: «Мой Сталинской премией за "Триумф" меня обонили»²⁰. — его покровители наверху победили. 26 января 1946-го он получил эту премию за первую серию. 2 февраля около 10.30 вечера он закончил монтировать вторую серию и отправился на прием в честь новоиспеченных сталинских лауреатов. Он вальсировал с актрисой Верой Марешкой, женой бывшего франкмыска Юрия Завидского. Внезапно он упал. Его бросились поднимать и спешно перевезли в Кремлевскую больни-

²⁰ РГАПН. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. кр. 1170. Л. 12.

цу, где врачи диагностировали обширный инфаркт. Приступ случился после того, как он закончил картину. Дело было сделано.

«Должен был умереть по всем данным науки.

Почему-то выжил.

Поэтому считают, что все, что происходит, — уже постскриптум к собственной биографии...»²⁸

²⁸ Лотманович С. М. Мемуары. Т. 2. С. 442.

1946–1948

Постскриптум

7 февраля, пока Эйзенштейн еще лежал в больнице, на худсовете Мосфильма обсуждалась вторая серия «Ивана Грозного». Смысл дискуссии по первой серии сводился к тому, что трактовка Эйзенштейна — западная и нерусская, ибо не трогает душу. На обсуждении второй серии члены худсовета отметили захватывающее воздействие музыки, которая явно произвела на них впечатление, однако раскритиковали прочтение царя как серьезную идеологическую ошибку. Режиссер Сергей Герасимов прямо спросил: «Возникает вопрос: кто же Иван? Клинический сумасбур, больной человек, жаждущий крови, или государственный деятель, стремящийся к освобождению России от боярской ереси и чепухи?» Эйзенштейн не сумел изобразить опричнину как прогрессивную силу. Михаил Ромм заметил, что картина такая мрачная потому, что и вей нет выхода положительной энергии; во вторую серию надо было включить батальные сцены, например покорение Балтийского моря. Никто не посчитал — или, по крайней мере, не высказал это вслух, — что Эйзенштейн намеревался подчеркнуть критику жестокости государственного террора. Пырьев только заметил, что аналогия Иван и опричники напоминают инородцев, зритель испытывает жалость к казненным душами боярам, особенно к Владимиру. Иван выглядит как Великий инквизитор Достоевского, а опричники — как фашисты XVII века. Так Пырьев вывел формулу, с которой согласились все остальные: картина — нерусская, и Иван — не русский царь, а византийский император. Григорий Александров напомнил участникам, что те же упреки высказывались по поводу первой серии и, тем не менее, она получила Сталинскую премию¹.

¹ Искусство кино. 1991. № 9. С. 87–88, 96.

Но на сей раз Большаков остался неуломим и отказался поверить в успех картины. Две серии картины показались ему слишком противоречащими друг другу. Комиссия, состоявшая из актера Дикого, режиссеров Герасимов и Александрова и композитора Тихона Хренникова, должна была разработать предложения по исправлению.

В тот же день Большаков писал Эйзенштейну письмо в больницу, в котором мягко, осторожно и тактично изложил вынесенное решение. Никаких подробностей дискуссии он не приводил.

Инфаркт был тяжелым, и Эйзенштейн поправлялся медленно. В письме своему новому другу, американскому театральному критику Бруксу Алкинсону, он сообщал, что его учат сидеть. Через несколько дней он продолжил письмо: сейчас он делает первые шаги, учась ходить, как ребенок¹. Физическое состояние заставляло Эйзенштейна чувствовать себя так, словно он вернулся в детство: это побуждало его «...моя начать писать свои «souvenirs d'enfance», воспоминания детства. Прокофьев считал, что именно он подавал Эйзенштейну идею написать мемуары, однако Эйзенштейн sporadически работал над автобиографическими заметками начиная с 1943 года. Теперь он записывал их одну за другой.

Эйзенштейн рассчитывал получить за вторую серию еще одну Сталинскую премия. Большаков наконец описал ему по телефону подробности обсуждения картины на худсовете. Эйзенштейн записал их в своем дневнике. Он хотел знать, кто что сказал. В конце мая его перевели в подмосковный санаторий «Барвиха». Когда через месяц его выписали, он уединился на даче. Он писал мемуары, главы которых были связаны свободно, по принципу ассоциаций. Одновременно он составил конспект по истории советского кино, работал над рядом статей о цвете и набросал план проекта «Москва».

Его мемуары реконструировали историю послушного мальчика из Риги, сына высокопоставленного чиновника и богатой женщины, который не любил свое безоблачное детство. Книга являла собой полумифический роман о себе самом, который автор назвал «Yo» («я» по-испански) и в котором он изложил свой неприкрытый иронизм. «Расскажите, как становится Эйзенштейном?» — спрашивали у него студенты.

¹ Selznik M. Op. cit. P. 455.

Несколько объяснений Эйзенштейн выдвинул сам. Двумя годами ранее он записал: «Воский порочный ребенок делает три вещи: ломает предметы, вскалывает животы кукол или животнык часов... мучает животных...»

Я был ребенком скверным...

Но стоит ему вырасти, как безудержно тнет именно к этого рода развлечениям...

Современенно не разобранные часы стали во мне страстью копаться в тайниках и пружинах "творческого механизма".

В свое время не разбитые серанты выродились в неуважение к авторитетам и традициям.

Жестокость, не нашедшая своего приложения к музам, стрелкам и лагушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кredo моей режиссерской работы»¹.

Теперь он пересматривал главные принципы своей жизни. Первый: девиз, согласно которому философия, подобно коканцу, убивает чувство радости, зато избавляет от чувства боли. Второй: легенда о богатыре, который вопил силы для великих будущих свершений, но вынужден был до поры терпеть унижения. «В личной, слишком личной, собственной моей истории нередко шел и я сам на эти подвиги самоуничтожения... безуспешно»². Третий: «Шоколадный солдатик» Бернгард Шур, охладивший его юношескую склонность к патетике иронией. «А потом всю жизнь я являл героико-патетическую ляму экранных "полетов" героического стиля!»³

Эйзенштейн странствовал по прошлому, освобождаясь от диктата времени и пространства. Хотя он и не любил Пруста, но его собственные детские воспоминания также состояли из запахов, звуков, астен цвета, воспоминаний о вкусе («такое "сабайское" я ел с Пиранделло»), звуков, обрывков мелодий, криков. Свою автобиографию он строил на диссонансе, простых контрастах, литературных образах и эксцентрично переставленных деталях. Он отбирал значимые события для своих будущих биографов и давал им литературные вкладки к пониманию своего детства и позднейшей жизни: Гоголь, Пушкин, Чавлин выступали в качестве проекций его самого или в качестве ролевых моделей. Целью было объяснить, как становятся Эйзенштейном. С намеком: самый верный

¹ Эйзенштейн С. М. Мемуары. Т. 2. С. 11-12.

² Там же. С. 289-290.

³ Там же. С. 290.

способ сокрыть — это раскрыть до конца. Он простирав жизнь кинорежиссера сквозь сито штампов, психометризованных из графиков, баллетристики, катча. Искусство (и особенно кино) научило его видеть кадрами и классифицировать эмоции; теперь оно помогало ему оцифровывать взором и придавать форму своей жизни как произведению искусства. Реального человека он превратил в литературного персонажа.

Он намеренно истощал свои мемуары неточностями с целью стилизовать современную легенду по имени «Эйзенштейн». Мемуары должны были ответить на вопрос: «как становится Эйзенштейном», но в действительности Эйзенштейн мифифицировал и видоизменял собственную биографию, подгоняя ее под литературный канон.

Он старательно избегал упоминаний о кризисах, попытках пройти курс психоанализа у Залкинда, о лечении гипнозом у Каннабиза. Нет и намека на его мысли о самоубийстве в 1936 году — он передвинул их в 1943-й. Эйзенштейн зашифровал собственную историю и скорректировал свои суждения о людях, оказавших на него в юности значительное влияние. Между его дневниками и мемуарами лежит пропасть, но вызвано это расхождение не самоцензурой или страхом (он с огромным почтением отзывался о расстрелянном и преданном забвению Мейерхольде), а дистанцией, отдаляющей молодого Эйзенштейна от старика. В «Ю» не попал ни один роман Эйзенштейна с женщинами: ни слова не сказано там и о его отношениях с Грившей. Зато там есть (по-английски!) зашифрованная аллегория о несчастной любви юного архитектора и «принцессе долларов», дочери миллионера. Колоритная, с примесью китча волшебная сказка кажется совершенной фантастикой, а не ключом к тайной любви, реальному заочному приключению. Принцессу он назвал Катерина — именем тайной любви Пушкина, Карамзиной.

Эту сказку он написал в день, когда умерла его мать. Он жил с ней на даче. Мать утонула, она пережила два удара в течение короткого промежутка времени и в результате скончалась 8 августа 1946 года. На следующий день Эйзенштейн описал ее смерть как освобождение от нежности и «этой нелепой женщины», которая мучила его всю его жизнь. Теперь он наконец смог с ней примириться.

В августе Большаков показал вторую серию «Ивана» в Кремле. Сталин был крайне разочарован. Месяц спустя, 4 сентября, Центральный комитет постановил запретить вторую серию «Ивана

Грозного» задню с рядом других картин. Это решение было частью новой кампании, жертвой которой уже стали в августе литература и театр. Обвинения против самых разных произведений и художников были собраны под туманной рубрикой «буржуазные влияния на советскую культуру». «Режиссер С. Эйзенштейн, — гласил текст постановления, официально касающегося картины Леонида Лукина «Большая жизнь», — во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представил прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, и Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета [...]»⁶

12 сентября с целью обсудить постановление собрался худсовет киностудии Эйзенштейна, который все еще был болен, тащить туда не стали, но от него ждали очередного выражения раскаяния в ошибках, что он и сделал. Газета «Культура и жизнь» опубликовала его открытое письмо: «Мы знаем Ивана Грозного как человека с сильной волей и характером. Исключает ли это из общей характеристики образа царя возможность наличия у него отдельных сомнений? Трудно допустить мысль, что этот человек, творивший для своего времени неслыханные и беспрецедентные дела, никогда не задумывался над выбором средств, никогда не сомневался, как поступить в том или ином случае»⁷. Однако этого признания оказалось недостаточно, Худсовету нужен был гармоничный Иван, а не трагический деспот. Эйзенштейн пообещал убрать упрямства и сомнения Ивана и завершить картину победоносной кампанией в Ливонии. В этот момент в дискуссии вступил Черкасов. Последнее время его отношения с Эйзенштейном были натянутыми. Не все решения режиссера были ему понятны, и он часто реагировал в раздраженном тоне. Работа на съемочной площадке изматывала: ему приходилось носить неудобный, крайне сложный грим и справляться с трудными заданиями, чтобы добиться нужного Эйзенштейну физического впечатления. Его оскорблял деспотизм Эйзенштейна и беспокоил идеологический

⁶ Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», 4 сентября 1946 г. // Кремлевский канцеляр: 1928–1993. М.: РОССПСиИ, 2005. С. 766.

⁷ Эйзенштейн С. О фильме «Иван Грозный» // Культура и жизнь. 20 октября 1946. С. 4.

подтекст картины. Черкасов сказал, что во второй серии утрачено героическое измерение Ивана: теперь он хотел увидеть его исторические победы⁴.

В ноябре Эйзенштейн с Черкасовым отправили Сталину письмо с просьбой о личной встрече. Несмотря на критику, 23 ноября Эйзенштейн получил медаль за особые заслуги в Великой Отечественной войне. Кроме того, ему было обещано четырехтомное собрание сочинений.

Через три месяца после письма, вечером 25 февраля 1947 года, Черкасов и Эйзенштейн неожиданно выпали в Кремль. Им предоставили возможность обсудить картину и предложенные изменения со Сталиным, Молотовым и Ждановым. В 10.30 вечера они прошли через Спасские ворота Кремля. После беседы они вернулись в квартиру Эйзенштейна и по памяти зарисовывали, кто что говорил:

«Сталин. Вы историю изучали?

Эйзенштейн. Более или менее...

Сталин. Более или менее?... Я тоже немножко знаком с историей. У вас неправильно показана опричнина. Опричнина — это королевское войско. В отличие от феодальной армии, которая могла в любой момент сократить свои знамена и уходить с войны, — образовалась регулярная армия, прогрессивная армия. У вас опричники показаны, как ку-клуг-клан.

Эйзенштейн сказал, что они одеты в белые колпаки, а у нас — в черные.

Молотов. Это принципиальной разницы не составляет.

Сталин. Царь у вас получился нерешительный, похожий на Гамлета. Все ему подсказывают, что надо делать, а не он сам принимает решение [...] Царь Иван был великий и мудрый правитель. [...] Мудрость Ивана Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранца в свою страну не пускал, отражая страну от проникновения иностранного влияния. В покое Ивана Грозного в таком направлении были допущены отклонения и неправильности [...]

Жданов. Эйзенштейнский Иван Грозный получился неврастеником. [...]

⁴ Черкасов Н. Заветом советского актера. М.: Искусство, 1958. С. 136, 138.

Сталин. Нужно показывать исторические фигуры правильно по стилю. Так, например, в первой серии не верно, что Иван Грозный так давно целуется с женой. В те времена это не допускалось.

Жданов. Картина сделана в византийском укладе, и там тоже это не практиковалось.

Молотов. Вторая серия очень зажата сводами, подвалами, нет свежего воздуха, нет шири Москвы, нет показа народа. Можно показывать разговоры, можно показывать репрессии, но не только это.

Сталин. Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким. Одна из ошибок Ивана Грозного состояла в том, что он не дорезал пять крупных феодальных семейств. Если он эти пять боярских семейств уничтожил бы, то вообще не было бы Смутного времени. А Иван Грозный кого-нибудь казнил и потом долго каялся и молился. Бог ему в этом деле мешал... Нужно было быть еще решительнее⁷.

Эйзенштейн, однако, не только упустил линию психологии своего героя. Упреки партийных руководителей касались также и визуального воздействия картины: Жданов говорил, что «Эйзенштейн увлекся темным (что отталкивает зрителя от действия) и бородой Грозного»⁸. Эйзенштейн вообще бороду укоротить. Ему позволили оставить сцену убийства Владимира Старичкова в том виде, в каком она была сделана, и сохранить эпизод из третьей серии, в котором Малюта убивает митрополита.

Сталин решил не читать переделанный сценарий. Эйзенштейн должен был сделать новую «культурную» картину с новым финалом; только после этого он хотел ее посмотреть. Он предоставил Эйзенштейну доступ ко всем средствам, всем производственным мощностям, чтобы тот мог закончить работу. Сталин пообещал, что у Эйзенштейна не будет ограничений ни по срокам, ни по деньгам.

Однако Эйзенштейн и пальцем о палец не ударил. С последних монтажных склеек 2 февраля 1946 года он ничего не изменил в картине. При этом он постоянно показывал ее друзьям и интересовался их мнением о воздействии этой «вредной» картины. Он

⁷ Михайлов Г. Кровавый циркус. Сталин смотрит кино. М.: Канон-пресс, 1992. С. 84–85.

⁸ Там же. С. 87.

принял мировуюскую психу, но в глубине души тревожился и искал подтверждения своих тревог. Показы друзьям перевернули ситуацию. На большинство картина не просто произвела впечатление — их поразило, что такое вообще возможно. Впрочем, некоторые, в частности Виноградов, были настроены непримиримо. В 15-страничном письме Эйзенштейну он каркировал одну мысль: исправить картину невозможно, потому что она не русская. Ее стиль и музыка находятся под влиянием Эль Греко и Византизм, его герои зажатые порочные типы. Малюта производит наилучшее впечатление «Что-то в образе этом сальное, немилое, потное, жаркое, тупо-разбойное...»¹⁰

Эйзенштейн оказался в странном положении. Его картина была запрещена, а между тем он сам продолжал пользоваться высочайшим расположением, которым он злоупотреблял. Эйзенштейн считал свое произведение законченным. У него и в мыслях не было подрывать с его помощью какие-то устои. Его ожидание очередной Сталинской премии подтверждает его искреннее убеждение в том, что картина отвечает требованиям времени. И все же Эйзенштейн был более предан своему искусству, нежели своему заказчику. Он изжил свой эдипальный бунт против Сверх-отца в искусстве, что привело к конфликту со Сталиным. Избегать его, как Эйзенштейн ни старался, было бесполезно.

Будучи сувереном, Эйзенштейн боялся своего героя. Иван уже принес к смерти двух художников. Николай Хвелев, который хотел сыграть роль Ивана в картине Эйзенштейна, умер в гриме прямо во время репетиции на сцене МХАТа. Алексей Толстой скончался за несколько дней до премьеры своей пьесы об Иване Грозном в Малом театре.

Чтобы не думать о картине, Эйзенштейн занимал себя другими вещами. Он последовал совету своего старого друга Александра Лурия и начал работать над циклом лекций «Психология искусства», который предстояло прочесть на психфаке МГУ. Лекции должны были познакомить аудиторию с основными идеями его книги «Метод». В марте Эйзенштейн впервые посмотрел «Время под солнцем» и «Буря над Мексикой», две версии снятого им в Мексике материала. Он написал эссе «Остерегаемся» и проанализировал со студентами ВГИКа цветную сцену «Пир в Александровской слободе». В апреле он дал интервью американским

¹⁰ РГАЛН. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 670. Л. 1–15.

репортерам в связи с премьерой первой серии «Мама Прозного» в США. В телефонном разговоре с Джемс Лейдой он сказал, что планирует закончить вторую серию к октябрю. Он сделал эскизы к балетным спектаклям «Певчая дама» и «Кармен» и попробовал с молодыми танцовщиками свои силы в качестве хореографа. Он написал конспект по истории кино, который начинался с обзора крупных планов в литературе и живописи. По мере погружения в историю кинематографа он одновременно попытался дать очерк развития жанров: трагедии, комедии, драмы. Эти начинания постепенно выросли в планы семитомного труда. Параллельно он приступил к новому исследованию «Пушкин и Гоголь».

19 июня 1947 года после долгих переговоров Эйзенштейн назначили заведующим новообразованного сектора кино при Институте истории искусств Академии наук, основанном в 1944 году Игорем Грабарем — художником, историком искусства и директором Третьяковской галереи — с двумя отделениями: пластических искусств и музыки. В состав этого исследовательского института уже вошли архитекторы Виктор Веснин и Александр Шустер, искусствовед Михаил Ашатов и композитор Борис Асафьев.

Теперь Эйзенштейн работал над еще одной книгой — «Пафос», которая должна была завершить его исследование «Неравнодушная природа». Затем он собирался переработать 548 часов режиссерских курсов — 192 часа лекций и 356 практических занятий — в книгу «Композиция фильма». Ни один из этих замыслов не был доведен до конца.

Эйзенштейн вернулся к старому пониманию искусства и художника. Свои теории 1920-х годов о взаимодействии кино он помнил как представление о полной господствующей роли зрителя и пассивной искусства, будь то искреннее дисонансированное коммеморативное действие или последнее техническое достижение — стереоскоп. Теперь он понимал искусство как эмоциональный опыт, как способ взаимодействия, как совместный сакральный акт художника и зрителя, человека и вселенной, эмоционального и рационального мышления. Ближе к концу своей рукописи «Неравнодушная природа» Эйзенштейн цитирует и комментирует американского философа и психолога Уильяма Джеймса: «Трудно дать представление о том intense опьянении противопоставлений, который пронесется в уме во время этого опыта. У меня имеются целые листы фраз, предположенных или записанных в этом состоянии опьянения. В глазах тревожного читателя они — бессмысленная бол-

товня, но в момент написания они казались мне принужденными бесконечной разнозначностью. Бог и дьявол, добро и зло, жизнь и смерть, я и ты, презный и пьяный, материя и форма, черный и белый, трепет восторга и содрогание ужаса, измерение и поглощение...» — и т. д. и т. д. [—]

Так надвое расслаивается искусство под знаком разницы принципа, который оно себе ставит.

Одно его крыло — крыло отвлеченной мечты — смыкается с религиозной мечтой и через этот «опиум для народа» граничит с галлюцинацией, наркозой и записью азота.

Другое — через мощные образы активной мечты о переосмыслении мира смыкается со сверхновой плеядой социальных мыслителей — от утопистов до столбов научного марксизма.

Но могут появляться и искривленные и необычайные феномены, схожие с двойными мифологическими существами древности, объединяющими в Греции коня и человека в Кентавре, быка и человека в Минотавре, а в Индии или Египте человека со слоном, гиппопотамом, крокодилом, истребком...

Однако скорее всего они похожи на двуликого Януса древности¹².

Его мифос: человек стремится к гармонии, хотя знание о противоречиях остается. «Я чувствую, что в ней есть смысл, сопрягающийся с сущностью гегелевской философии»¹³. Джеймс имел в виду религиозный опыт, но Эйзенштейн перенес это воображаемое и вместе с тем реально пережитое чувство гармонии в искусство — единственную, помимо религии, сферу общественного бытия, где этот опыт возможен. Искусство дает возможность переживать противоположности — Бог и Дьявол, черное и белое, жизнь и смерть, ты и я, конфликт которых разрывает человека изнутри, — как единое целое. Эйзенштейновское разрешение этих противоречий наполняло скорее мифологические формы мышления, чем гегелевскую философию. Он всегда считал, что искусство близко мифологическому мышлению; но теперь он пытался уже не преодолеть миф, а возвать его, впитать. Ритуальный транс, состояние наркотического опьянения, сексуальный оргазм (бывальные реше-

¹² Эйзенштейн С. М. Пылающего в очага внутренней раздвоенности // Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Т. 2: Остроумие и вера. М.: Музей кино, Институт кинопр. 2006. С. 481.

¹³ Там же.

ние), религиозный экстаз (пройденная стадия) и воображаемое единение с искусством: все это обладает властью упразднить критериум. Тем самым Эйзенштейн мог возвысить искусство как высшую форму реальности, полностью устранив любую другую реальность, прежде всего, социальную.

Его действительная жизнь в 1948 году была далека от этого видения.

В январе началась новая кампания — врагами на сей раз были объявлены «космополиты» и иностранное влияние, от которого (согласно Сталину) Иван Грозный однажды столь мудро избавил Россию. 16 января 1948 года Эйзенштейн прочел передовицу «Правды» и записал в дневнике: «Борьба с никоемконистством перед Западом размышляется кричаще не подя ни живых, ни мертвых. Вчера "Литгазета" еще раз разнесла А.Н. Веселовского и посмертные "Записки режиссера" Салтинского. Попало Горькому-редактору, попалю за обилие иностранных имен... Даже... за Пиромизм. А я его разбираю в "Пафосе". Включать сейчас в "Пафос" иностранцев будет не пафос, а фо пас, тащ раз...»¹⁴

«Безродные космополиты», появившие под огнем, были все еврейского происхождения. По большей части они работали в областях, близких музыке, театру, литературе, искусству. Были запрещены сочинения Эдуарда Багрицкого, Михаила Светлова, Василия Гроссмана. Списки изъятых книг включали «Черную книгу» Гроссмана и Эренбурга об уничтожении евреев на территории Советского Союза нацистами во время Второй мировой войны. Чиновники культуры дошли в своем рвении до того, что сжалили стены Большого зала консерватории портрет Феликса Мендельсона-Бартольды. В Минске погиб в подстроенной автокатастрофе актер и режиссер Соломон Михоэлс. Через четыре года за шпалой были расстреляны Илья Фефер и Перец Маркин. Остальных отправили в лагеря или в ссылку. Многие жертвы антиеврейской кампании были членами Еврейского Антифашистского Комитета, обвиненного теперь в связях с благотворительным фондом «Джойнт» (Joint Distribution Committee), якобы подразделением секретных служб США.

Эйзенштейну велели войти в официальную комиссию по организации похорон Михоэлса. Стоя в почетном карауле у гроба,

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1136. Л. 13. Цит. из: Крюков Р. Указ. соч. Т. 2. С. 287.

он шепнул соседу, что следующей жертвой этой волны террора будет он. Но ему было не суждено дожить до этого дня.

В начале 1948 года Эйзенштейн получил разрешение поехать в Прагу, Париж и Лондон. Он отложил поездку по состоянию здоровья. 23 января он отпраздновал свое пятидесятилетие.

Две недели спустя его посетил Александров. Эйзенштейн пообещал написать предисловие к его книге. Вечером 10 февраля он принялся за письмо Льву Кулешову, который готовил новое издание «Основ киноведения». Эйзенштейн сделал несколько замечаний по поводу «Основ» и подробно обсудил проблемы цветного кино. Пока он писал, с ним случился сердечный приступ. Карандаш его не слушался, и все же Эйзенштейн смог вывести: «Здесь случилась сердечная спазма. Вот ее след в почерке. 10 фев. 1948». Он дошел до батареи отопления и постучал — сигнал о помощи, о котором он условился с соседями. Семей его давнишнего критика Ильи Вайсфельда. Но они его не слышали. Он умер в ночь на 11 февраля. Тетя Паша нашла его на полу в коридоре.

Вскрытие показало, что сердце Эйзенштейна было изношено как сердце восьмидесятилетнего старика; мозг же был как у двадцатилетнего. Мозг Эйзенштейна отдали на изучение его другу Лурье. Официальная жена, Пера Аташова, унаследовала библиотеку, многочисленные рукописи и банковский счет, на котором лежало 50 тысяч рублей.

В пятницу 13 февраля гроб с телом Эйзенштейна до 13.00 был выставлен в Доме кино для прощания. Похороны состоялись на Новодевичьем кладбище в Москве. Эйзенштейн был очень суров. Цифры подошли идеально.

Хроника жизни

- 1898** Родился 23 января (10 по старому стилю) в Риге; единственный ребенок гражданского инженера-архитектора Михаила Эйзенштейна и его жены Юлии, в девичестве Конецкой.
- 1906** Первый кинофильм в Париже — «Проделки дьявола» Жоржа Мельеса.
- 1908** Поступает в городское реальное училище.
- 1909** Развод родителей; Э. остается с отцом.
- 1913** «Турандот» в исполнении труппы Незлобина пробуждает страсть Э. к театру и комедии дельарте.
- 1915** Оканчивает реальное училище. Начинает учебу в Петроградском Институте гражданских инженеров.
- 1917** Спектакль Мейерхольда «Маскарад» укрепляет желание Э. стать профессиональным художником.
- 1918** Мобилизован в инженерные войска Красной Армии техником военного строительства. Северо-восточный фронт.
- 1919** Работает актером и декоратором в военных клубах в Вожеге, Двинске, Холме, Великих Луках. Жадно изучает театр; рисует эскизы костюмов и декораций.
- 1920** Полоцк, Могилев, Смоленск. Получает новое назначение в театр ПУЗАПа (Политического управления Западного фронта). Вступает в орден розенкрейцеров, попадает под влияние мистика Бориса Зубакина. Сентябрь: переводится в Академию Генерального штаба в Москве изучать японский язык. В Москве начинает работать в театре Пролеткульта; вместе с Леонидом Никитиным делает декорации для «Мексиканца» в постановке Валентина Смышляева. Исключен из Академии Генерального штаба. Художник-декоратор в театре Пролеткульта.
- 1921** Работает в театре Пролеткульта. Премьера «Мексиканца». Принят в Государственные Высшие режиссерские мастерские Мейерхольда (ГВЫРМ). Художник по костюмам в театре Фореггера МАСТФОР.
- 1922** Покидает ГВЫРМ. Перенимает руководство передвижной труппой Пролеткульта. Среди актеров и студентов его друг детства Максим Штраух, Григорий Александров, Вера Янукова и др.

- 1923** Премьера «Мудреца», первой самостоятельной постановки, с короткометражным фильмом «Дневник Глумова». «Монтаж аттракционов» (первый теоретический манифест Э.) опубликован в «ЛЕФе». Премьера пьесы Третьякова «Слышишь, Москва?» в постановке Э.
- 1924** Премьера «Противогазов» на Московском газовом заводе. Пишет титры к перемонтированной версии «Доктора Мабузе» Фрица Ланга. Июль-октябрь: съемки «Стачки». Ноябрь: монтаж «Стачки». Декабрь: разрыв с Пролеткультом. Начинает писать сценарий «Конармия» по рассказам Бабеля для Московского отделения студии Севзапкино.
- 1925** 28 апреля: премьера «Стачки» в московском кинотеатре «Колизей». Начинает работать над фильмом «1905 год». Июль: съемки в Москве и Ленинграде. Август: съемки в Одессе. Проект сужается до «Броненосца "Потемкин"». Съемки в Севастополе. Ноябрь: монтаж в Москве. 21 декабря: премьера «Броненосца "Потемкин"» в Большом театре на праздновании 20-летия революции 1905 года.
- 1926** Март: едет в Берлин с Тиссэ изучать новую кинотехнику. Май: начинает работать над сценарием «Генеральной линии». Июль: встречается в Москве с Дугласом Фэрбенксом и Мэри Пикфорд: они представляют «United Artists» и приглашают Э. в Голливуд. Первые съемки для «Генеральной линии» в Ростове-на-Дону, Баку и на Северном Кавказе. Сентябрь: государственный кинокомитет Совкино заказывает фильм к 10-летию Октябрьской революции. Ноябрь: Э. пишет сценарий «Октября».
- 1927** Прерывает работу над «Генеральной линией». Продолжает работать над сценарием «Октября». Апрель: начало съемок в Ленинграде. Сентябрь: монтаж в Москве. Задумывает сделать фильм по «Капиталу». 7 ноября: первый публичный показ «Октября». Продолжает работать над монтажом фильма.
- 1928** Разрывает с ЛЕФом. 14 марта: премьера «Октября». Начинает преподавать в ГТК (Государственном кинотехникуме). Посещает гастроли театра Кабуки в Москве. «Будущее звуковой фильмы. Заявка».
- 1929** Заканчивает и сдает «Генеральную линию». Цикл статей для «шаблонной книги». Теория интеллектуального кино. Август: отъезд в Берлин с Александровым и Тиссэ. Участвует в Конгрессе независимых кинематографистов в Ла Саррасе (Швейцария). Сопостановщик фильма «Женское горе — женское счастье» в Цюрихе для Лазаря Векслера. Лекции в Берлине и Гамбурге. Поездки в Бельгию, Англию, Францию, Голландию.

- 1930** Амстердам, Берлин, Брюссель, Париж. Лекции и встречи. Монтирует звук для фильма «Сентиментальный романс» (режиссер Григорий Александров). Ведет переговоры с киностудией «Paramount». Приглашен в Голливуд. Май: прибывает в США. Выступает с лекциями в Колумбийском, Гарвардском, Йельском университетах. Встречается в Голливуде с Чаплином, Синклером, Драйзером и Диснеем. Работает над сценариями «Золото Зуттера» и «Американская трагедия». Разрабатывает концепцию внутреннего монолога. Покидает «Paramount». Начинает работать над кинофильмом о Мексике, финансируемом «Трестом мексиканского фильма» («Mexican Picture Trust») Эптона Синклера. Декабрь: приступает к съемкам в Мексике.
- 1931** Снимает по всей Мексике.
- 1932** Февраль: прерывает работу в Мексике. Возвращается в Москву через США и Европу. Работает над сценарием эксцентрической комедии «МММ». Поездка в Армению и Грузию.
- 1933** Работает над теоретической и практической программой преподавания кинорежиссуры, над книгой «Режиссура», основанной на его лекциях в ГИКе (Государственном институте кинематографии). Работает над сценарием «Москвы». Подписывает режиссерский договор с Московской киностудией Союзкино.
- 1934** Готовит спектакль по пьесе «Москва-2» Натана Зархи в Театре Революции. Принимает участие в Первом Всесоюзном съезде писателей. Проводит время в Ялте и Одессе. Женится на журналистке Пере Аташевой.
- 1935** Выступает на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии с речью-конспектом своей незавершенной книги «Grundproblem» («Основная проблема»). Работает над сценарием «Бежина луга». Переезжает в новую квартиру рядом с киностудией Мосфильм на Потылихе. Начинает снимать в Москве и Харькове.
- 1936** Первый вариант «Бежина луга» запрещен. Работает над новым сценарием с Исааком Бабелем. Возобновляет съемки в Ялте и Одессе.
- 1937** Получает должность профессора во ВГИКе. Работа над «Бежиным лугом» прекращена по распоряжению Главного управления кинематографией. Вынужден уйти из ВГИКа. Работает над сценарием «Русь» (позднее «Александр Невский») с Петром Павленко. Рукопись книги «Монтаж».



Д. Хартфилд. Обложка рекламного буклета к показу «Броненосца "Потемкина"» в Берлине. 1926



Д. Рюдеман. Плакат для проката «Броненосца "Потемкина"» в Голландии и Германии. 1926. Экспрессионистский плакат был издан тиражом 7 500 экземпляров и стал широко известным



В. Байте. Плакаты для повторного проката «Броненосца "Потемкина"» в Германии. 1930





Я. Руклевский, В. и Г. Стенберги. Плакат к фильму «Октябрь». 1928. Фильм стал завершающей частью кинотрилогии («Стачка», «Броненосец “Потемкин”», «Октябрь»). С 1933 года фильм был снят с проката, поскольку уже не соответствовал сталинскому культу

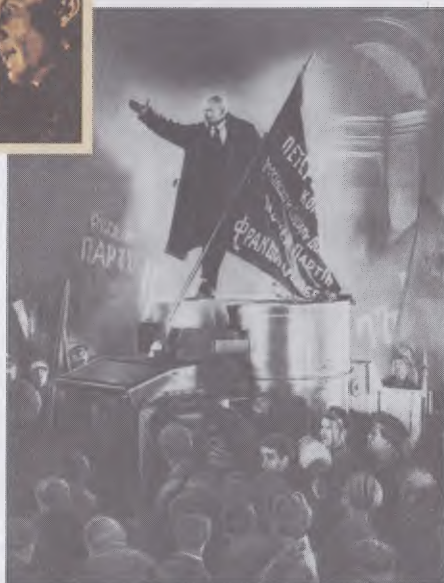


«100 кинотеатров РСФСР одновременно демонстрируют революционный боевик «Октябрь»». Реклама в журнале «Пржектор» (1928. № 11)



Я. Руклевский.
Плакат к фильму «Октябрь».
1928

Кадр из фильма, использованный Я. Руклевским при создании плаката. Первым в истории советского кино роль Ленина исполнил В. Никандров — бывший рабочий металлургического завода. Участники Октябрьского переворота и руководители штурма Зимнего дворца В. Антонов-Овсеенко и Н. Подвойский выступили в фильме в роли камео, то есть сыграли самих себя





Аноним. Плакат к фильму «Октябрь». 1928.
Предположительные авторы:
Я. Руклевский, В. и Г. Стенберги или М. Длугач



Л. Воронов, М. Евстафьев. Плакат к фильму «Октябрь». 1928. Главный элемент композиции — голова А. Керенского (в исполнении актера Н. Попова)



В. и Г. Стенберги.
Плакат к фильму «Октябрь».
1928



Л. Воронов, М. Евстафьев.
Плакат к фильму «Октябрь».
1928

И. Герасимович.
Плакаты к фильму
«Старое и новое»
(«Генеральная
линия»)
1929

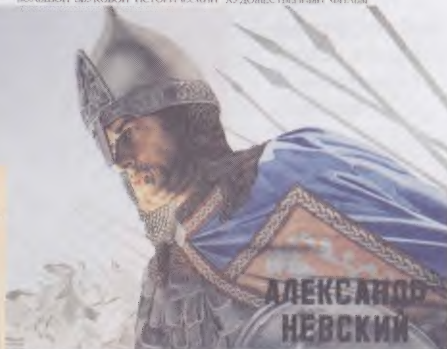


Н. Прусаков. Плакаты к
фильму «Старое и новое».
1929. Плакаты для проката
в Татарской республике;
справа текст буквами
нового тюркского
алфавита (яналиф).
Первоначальное заглавие
«Генеральная линия» было
заменено по личному
указанию Сталина; фильм
подвергся цензуре, а через
год был снят с проката

А. Бельский. Плакат к фильму «Александр Невский». 1938



БОЛЬШОЙ ЗВУКОВОЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ



В. Климашин. Плакат к фильму «Александр Невский». 1938



Аноним. Плакат к фильму «Александр Невский». 1941. Фильм был снят с проката на волне дружбы с нацистской Германией (после заключения пакта Молотова-Риббентропа) и вновь вернулся на экраны с началом Великой Отечественной войны



В. Кононов. Плакат ко второй серии
фильма «Иван Грозный» —
«Сказ второй: Боярский заговор». 1958.
Вторая серия была запрещена к показу
и вышла на экраны через 10 лет
после смерти режиссера

С. Эйзенштейн. Около 1923



С. Юткевич. Обложка журнала
«Советский экран» (1926. № 1)
с портретом С. Эйзенштейна



С. Эйзенштейн на фоне театральной афиши в киноролике
«Дневник Глумова», включенном им в свой первый спектакль
«Мудрец», поставленный в театре Пролеткульта. 1923



Прием в ВОКСе в честь японского писателя Тамидзи Найто.
Слева направо: Т. Найто, Б. Пастернак, С. Эйзенштейн, О. Третьякова,
Л. Брик, В. Маяковский. 11 мая 1924



С. Эйзенштейн во время съемок кинофильма «Октябрь»: жест Ленина;
позирование на царском троне в Зимнем дворце. 1927

				
Третьяков	Брик	Маяковский	Родченко	Асеев
	ЧИТАЙТЕ НОВЫЙ ЛЕФ В. В. Маяковский  ГОСИЗДАТ			
Кушнер				Шоловский
				
Степанова				Лавинский
	ПОДПИСЫВАЙТЕСЬ На год 12 книг На 6 мес. 6 книг			
Вертов				Эйзенштейн
				
Кирсанов	Незнамов	Жемчужный	Пастернак	Перлов

А. Родченко. Рекламный листок журнала «Новый ЛЕФ». Репродукция из журнала «Красная новь» (1927, № 7). Среди фотографий 17-ти левовцев присутствуют антагонисты Дзига Вертов и С. Эйзенштейн



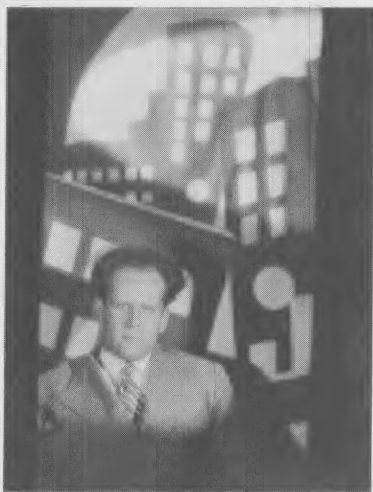
С. Эйзенштейн с младенцем
у сепаратора, на съемках фильма
«Генеральная линия». 1928



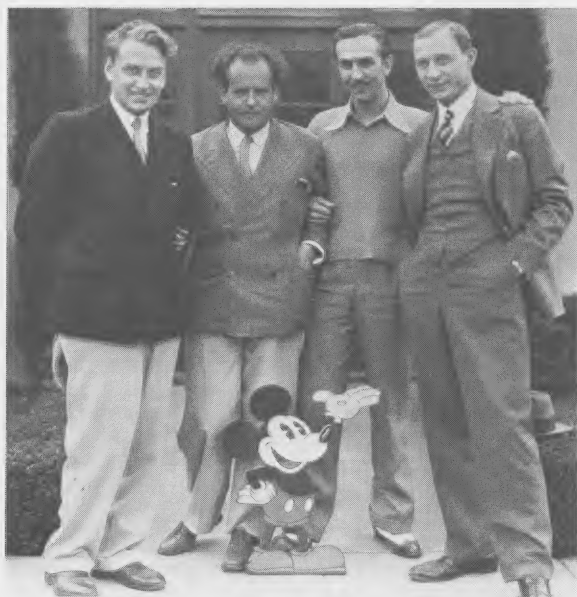
Ман Рэй. Фотопортрет С. Эйзен-
штейна. 1929. Париж



А. Кертис. Фотопортрет С. Эйзен-
штейна. 1930. Париж



Ю. Риззи. Фотопортрет С. Эйзен-
штейна. 1930. Лос-Анджелес



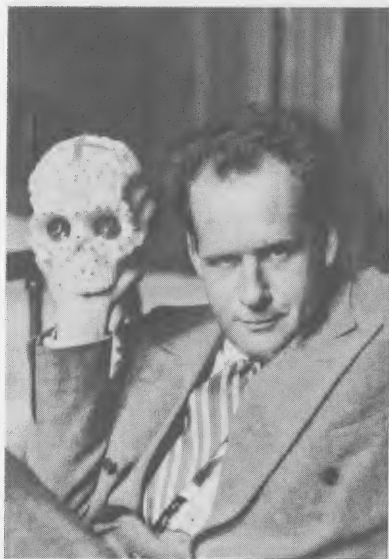
Г. Александров,
С. Эйзенштейн,
У. Дисней,
Э. Тиссэ и
Микки Маус.
Голливуд. 1930



С. Эйзенштейн с Э. Синклером на теннисном корте у Чарли Чаплина.
Бeverly-Хиллз. 1930



М. Бурк-Уйт.
С. Эйзенштейн на крыше
студии в Крайслер-билдинг
(в тот момент самое высокое
здание в мире). 1930.
Позднее она подарила ему
свой альбом с посвящением:
«Эйзенштейну, единственно-
му мужчине, который
побрился в моей студии,
800 футов над тротуаром —
высочайшее бритье...»



А. Хименес. Фотопортрет С. Эйзенштейна с «Doly» (черепом из сахара — реквизитом из мексиканской эпопеи). 1930



С. Эйзенштейн в Мексике,
вероятно в местечке Тетлапайак.
1931



Кадры из неоконченной мексиканской эпопеи. Первая версия фильма вышла в Голливуде в 1933 году, смонтированная С. Лессером, под названием «Thunder over Mexico» («Буря над Мексикой»)



С. Эйзенштейн в возрасте 37 лет.
Москва. 1935



М. Бурк-Уайт. Портрет С. Эйзенштейна для журнала «Life». 1941



С. Эйзенштейн рядом с М. Калининым в день вручения ордена Ленина.
17 февраля 1939. Крайние справа в первом ряду — Л. Орлова и Г. Александров



С. Эйзенштейн. Автопортрет.
2 ноября 1920. Подписи знаками
японской катаканы: *Ватакуси ха*
(«Я изобразил»), *Мосукони*
(«в Москве»), *Фуюни* («зимой»)
В правом нижнем углу знак «Сэ»
(вероятно — Сергей Эйзенштейн)

И. Чувелев. Сергей Эйзенштейн
в театре «Мастфор» (Мастерская
Фореггера). Рисунок из журнала
«Зрелища» (1923. № 7)



Эл Гиришфельд.
Шаржи на С. Эйзенштейна,
А. Луначарского
и В. Немировича-Данченко.
(Фрагмент). 1927



Здесь мы воспроизводим кадр из нашей кино-ленты, заснятый оператором С.М. КАЧУМ (слева и углу в аппарате). Как и все кадры, этот кадр освещен и выведен на себе артистку А. Хо-хо-ва. Дальше вместительный диван объединит следующих наших режиссеров: слева, первым идет Я. Протазанов; он сядет, поставивши «Лобия втроме», «Ухабо» и «Бухты смерти».

Генерал от кинематографии С. Эйзенштейн плет свою генеральскую... виллоат, «Генеральную кино-линию». Тут же и В. Нудольни, отец «Потомы», чей, играя в неигровую фильму, выкориз из земного шара «Одну шестую». «Девушка с корбонь» А. Стэн уже обязалась сыном, который так и называется: «Весьма молодожена В. Маинионелли и К. Эггерг».

В сценариях армян с шашкой в руке стоит И. Ковальский — самбурская фамилия, которая он брал за шапку, а не за нос. Это, кстати, не только Ковальский, теперь, слышав, я и Господинов в Меккаропо, 3 отряда в Совинко. Но заглавному герою И. Б. Баталову о планете «Человек-рыбка» (М. Б. Баталов) и о Третьей мировой войне артист из Вильнюсского артиста Республики, «Коллекция режиссера» Н. М. Москвина писал уже в 1960-м году в рассказе «Человек из режиссера». И. Б. Баталов — это артист, который менялся персонажами по сценарию: конечно, сценарий для меня не идеал: ведь у нас не бывает сценариев, не переделанных В. Школовским...

ВЗЯТЫЙ ОПЕРАТОРОМ СМЕХАЧЕМ

Текст В. Ардова



широких масс монополистом кино-проната—председателем Союзкино г. Шаевичевым (на лексике у прожектора). Рядом — режиссер Л. Кузнецов (тот, новобранец губернатору из поставленной им картины «Белый Орел»: зачем было размахиваться белым платком... то бишь, орлом?... Второй—А. Роом, индустриал, но отнюдь не Чингис-хан сам, вытянув ноги, отдыхает от далекой монгольской экспедиции. У дивана же стоит Динга Вертоя, тот самый сын; артистке очень, не легко в этом двойном амплуа—девушка и мать. После своей «Медвежьей свадьбы» совершают поездку в автомобильной жел-знодорожной стране—в Берлине, он несколько прилежася. Народная артистка Республики М. М. Блюменталь-Тамарина с посохом в руках странствует и сохраняет в сарафане что-то от царственности, а в чирястине что-то от сарафана. Перед самым СМЕХАЧЕМ у кино «Н. Г. Горький» и «Илья Ильич». Народ-А. Комаров из «Миц Манд» изгромоздился на ресторанный крышу. И, наконец, из люка высунулся В. Шидловский; он суфлярует всем изобра-

30-летний режиссер уже имеет статус патриарха; броненосец и корова у его ног намекают как на знаменитый фильм, так и на затянувшиеся съемки колхозной эпопеи «Генеральная линия»



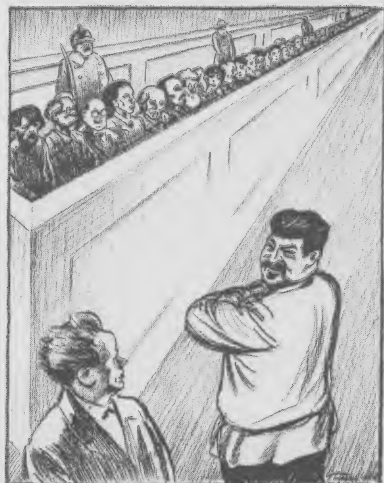
Кики (Алиса Прен).
Портрет Эйзенштейна. 1929.
Опубликован в журнале
«Pour Vous» (1930. 20 декабря)



Ю. Анненков. Портрет
Эйзенштейна. 1929–1930



Б. Ефимов. Крупная победа
демократической Франции
(Высылка кинорежиссера
Эйзенштейна из Парижа).
Карикатура в газете «Изве-
стия» (1930. № 82. 24 марта)

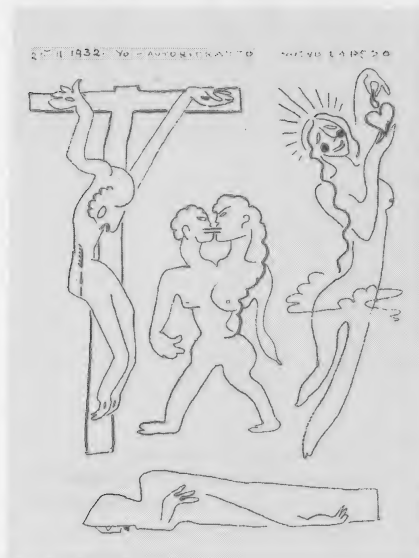


Л. Йордан. Процесс Промпартии в Москве — это постановка!

Карикатура для журнала «De Groene Amsterdammer» (1930. Декабрь). Реплика Сталина: «Ну, товарищ Эйзенштейн, что вы думаете о моей "генеральной линии"?».

Так называемый «процесс Промпартии» — сфабрикованный судебный процесс в СССР о вредительстве в промышленности

Д. Бурлюк. Портрет Эйзенштейна. 1932



С. Эйзенштейн. Двойной автопортрет. 25 ноября 1932. Рисунок иллюстрирует размышления Эйзенштейна о бисексуальности как основе диалектического мышления



Кукрыниксы.
Шарж на Эйзенштейна.
1935–1936

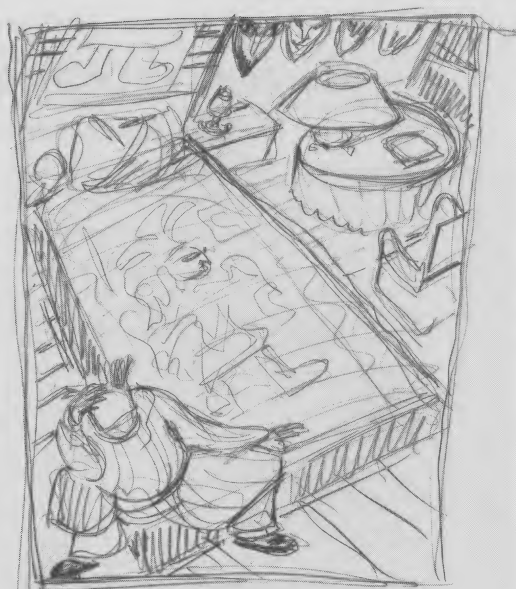
Е. Херман.
Шарж на Эйзенштейна.
Около 1937



С. Эйзенштейн. Автопортрет
в японском стиле. 23 октября
1942. Надпись «Idiotis Pelis»
возможно намекает на
великий аркан таро «Дурак»



С. Эйзенштейн. Автопортрет. 1942



AUTO RITRATTO
REALISTA

Dec. 1944.

С. Эйзенштейн.
Реалистический
автопортрет.
Декабрь 1944



МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ

С. Эйзенштейн.

(К постановке „На всякого мудреца довольно простоты“ А. Н. Островского в Московском Пролеткульта).

1. Театральная линия Пролеткульта.

В двух словах. Театральная программа Пролеткульта не в „использовании ценностей прошлого“ или „изобретении новых форм театра“ а в упразднении самого института театра, как такового, с заменой его показательной станцией достижений в плане **кавалификации бытовой оборудованности масс**. Организация мастерских и разработка научной системы для поднятия этой квалификации — прямая задача Научного Отдела Пролеткульта в области театра.

Остальное, делаемое — под знаком „пока“; удовлетворение приходящих — не основных задач Пролеткульта. Это „пока“ — по двум линиям под общим знаком революционного содержания:

1. **Изобразительно-повествовательный театр** (статический, бытовой — правое крыло: „Зори Пролеткульта“, „Лена“ и ряд недоработанных постановок того же типа — линия бывш. Рабочего театра при Ц. К. Пролеткульта),

2. **Агит. аттракционный** (динамический и экцентриский — левое крыло) — линии, принципиально выдвинутая для работы Пере-

«Монтаж аттракционов» — первый теоретический манифест С. Эйзенштейна, опубликованный В. Маяковским в журнале «ЛЕФ» (1923. № 3. С. 70–75). Аттракционом автор называл «всякий агрессивный момент театра, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно-выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения...»



Обложка брошюры «Броненосец «Потемкин»» (Л., [1925]), содержащей либретто фильма и заметки Э. Тиссэ о технике съемки



А. Родзенко. Обложка брошюры «Броненосец «Потемкин»» (М., 1926), содержащей эссе С. Третьякова «1905 год»

Цена 10 коп.



П. Галаджев. Разворот обложки брошюры «Эйзенштейн. Броненосец «Потемкин»» (М., 1926). В издание вошли статьи В. Шкловского, Л. Кулешова и Э. Тиссэ



Брошюра «О фильме “Бежин луг” С. Эйзенштейна: Против формализма в киноискусстве» (М.: Л., 1937). Сборник содержит статьи С. Эйзенштейна, Б. Шумяцкого, И. Вайсфельда и Е. Вейцмана



Обложка книги «Александр Невский: Киносценарий» (М., 1938). Сценарий написан совместно с литературным функционером П. Павленко. В 1941 году авторы получили за фильм Сталинскую премию



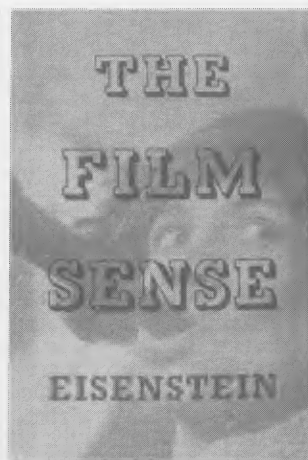
Обложка брошюры В. Вишневского «Эйзенштейн» (М., 1939). 30-страничный очерк об Эйзенштейне появился после награждения его орденом Ленина



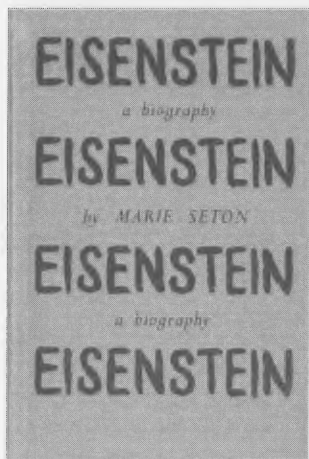
Титульный лист книги «Иван Грозный» (М., 1944). 190-страничный сценарий утверждался Комитетом по кинематографии при Совнаркоме СССР



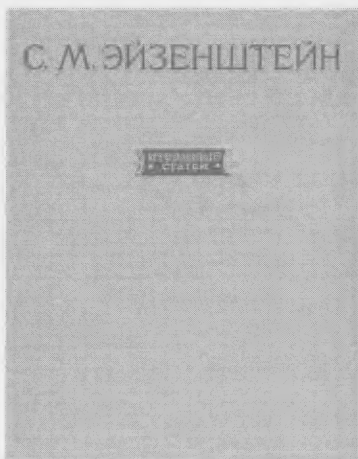
Суперобложка книги «Film Sense» (New York, 1942). Сам автор отозвался о ней так: «суперобложка такая, какую мне хотелось: абсолютно бульварная желтая с черным <...>. На ней мой лик с абсолютно непристойным взглядом и улыбкой Джоконды...»



Суперобложка английского переиздания книги «Film Sense» (London, 1943). В контексте вышеприведенного авторского описания нью-йоркской обложки, лондонская тоже приобретает соответствующие коннотации



Обложка первой биографии Эйзенштейна, написанной Мари Сетон (London, 1952)



Обложка первого отечественного издания трудов С. Эйзенштейна «Избранные статьи» (М., 1956)



Королева Елисавета и
юноша Блоунт. 18 марта
1942. Рисунок из цикла
«Виндзорский замок»
связан с отвергнутым
эпизодом из сценария
фильма «Иван Грозный».
Все остальные рисунки
цикла изобретательно
непристойны



«Нос» Н. В. Гоголя.
Около 1942.
Слова из письма Гоголя,
в котором тот говорил
о неистовом желании
превратиться в один
огромный нос,
Эйзенштейн трактовал
во фрейдистском ключе



Веселая история
о трехногом мальчугане.
3 декабря 1942.
Рисунок из цикла,
тяготеющего к формату
комикса.
Государственный
Эрмитаж



Bon Conseil («Хороший
совет»). 6 декабря 1942.
Рисунок из цикла
«Веселая история
о трехногом мальчугане».
Государственный
Эрмитаж

- 1938** Собирает материал для «Александра Невского» в Новгороде. Июнь: снимает на студии Мосфильм и под Переславлем-Залесским. Премьера «Александра Невского».
- 1939** Получает орден Ленина и почетную степень доктора искусств. Восстановлен во ВГИКе. Работает над проектом фильма «Ферганский канал». Отправляется в Среднюю Азию для пробных съемок. Прерывает съемки. Пишет статью «О строении вещей». Декабрь: работает над постановкой «Валькирии» в Большом театре.
- 1940** Набрасывает план фильма о Пушкине. Начинает мемуарные заметки. Работает над исследованием «Вертикальный монтаж», книгой «Grundproblem» (черновиком «Метода»), статьей «Еще раз о строении вещей».
- 1941** Начинает работу над сценарием «Ивана Грозного» по предложению Жданова. Эвакуирован в Алма-Ату. Заканчивает сценарий «Ивана Грозного». Работает над исследованиями «История крупного плана» и «Метод».
- 1942** Сценарий «Ивана Грозного» принят. Пишет предисловие к книге «The Film Sense», американскому изданию своих статей.
- 1943** Апрель: приступает к съемкам «Ивана Грозного». Работает над книгой «Метод». Июнь: возвращается в Москву. Завершает и сдает первую серию «Ивана Грозного». Пишет статью «Диккенс, Гриффит и мы».
- 1945** 20 января: премьера первой серии «Ивана Грозного» в Москве. Продолжает съемки второй серии. Пишет книгу «Неравнодушная природа».
- 1946** Сталинская премия за первую серию «Ивана Грозного». ЦК партии запрещает вторую серию. Тяжелый инфаркт; больница. Умирает мать. Э. завершает свои «Мемуары».
- 1947** Назначен директором сектора кино нового Института истории искусств при Академии наук. Заканчивает книгу «Пафос», эссе «О стереокино», составляет план исследования по истории кино.
- 1948** Работает над программой курса композиции кинофильма. 11 февраля: умирает от сердечного приступа. 13 февраля: похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

Список работ Эйзенштейна

Фильмография

Детские Грэмми, 1921

Сталка, 1925

Братство «Потомки», 1925

Октябрь, 1928

Старое и новое (Генеральная линия), 1929

Fräulein — Fräulein (Женское горе — женские счастья), 1930 (Швейцария; в соавторстве)

Romanes Sentimentale (Сентиментальный романс), 1930 (Франция; в соавторстве)

Землетрясение в Салаке, 1931

Que viva Mexico!, 1931 (незакончен; соавторства Солом Лестером в 1933; Мари Сетин и Пеком Барифорган в 1939; Джем Лейдай и 1957; Григорием Александровым в 1977)

Божий дуг (первый вариант, прерван, утрачен), 1935

Божий дуг (второй вариант, прерван, утрачен), 1936

Александр Невский, 1938

Иван Грозный (первая серия, 1945; вторая серия запрещена, показана в 1958; третья серия незакончена)

Театральные работы

Мексиканцы, 1921 (декорации; костюмы совместно с Леонидом Никитиным)

Над образом, 1921 (декорации и костюмы совместно с Леонидом Никитиным)

Хорошее оповещение к лошадям, 1921 (костюмы)

Зори Простотурлыга, 1921 (декорации)

Лена, 1921 (декорации и костюмы совместно с Леонидом Никитиным)

Ворона детей, 1922 (костюмы)

Макбет, 1922 (костюмы)

Мудрец, 1923 (постановка, декорации, костюмы)

Спальня, Москва?, 1923 (постановка, декорации, костюмы)

Простотурлыга, 1924 (постановка, декорации, костюмы)

Москва-2, 1934 (прервана)

Валькирия, 1939 (постановка, jointly с декорациями)

Неосуществленные задумки

Базар восточн., 1925

Золоти Зутера, 1931

Американская трагедия. 1931

МММ. 1933

Заметки к сценариям

Стеклоный дом. 1926–30

Капитал. 1928–29

Москва. 1933

Ильичей Ферганский канал. 1939

Любовь стога. 1940

Заметки фильмов

Волны. 1924

Вене Крив. 1925

Джунгли. 1926

Путь в Буэнос-Айрес. 1929

Человек из мрака. 1929 (позднее Гибель богов. 1930–32)

Жизнь Эмиле Золя. 1930

Черное величество. 1930–31

Черный консул. 1932

Пятилетка. 1932

Фильм о Персии. 1933

Условия человеческого существования. 1934

Мы, русский народ. 1937

Испания. 1937

Арап Петра Великого. 1937

Слова о полку Игореве. 1937

Перекон. 1938

Мадмуазель Фифи. 1939

Докторико Бруно. 1940

Фильм о чуме. 1940

Фильм о Лоуренсе Аравийском. 1940

Дело Бейлиса. 1940–41

Мир кинеману. 1943

Театральные заметки (исходы декораций, идентификация вещей)

Кот в Сапогах (Людвиг Тиса). 1921–22

Золотой горшок (по Э.Т.А. Гофману). 1922

Мастер Мартин-бюар (по Э.Т.А. Гофману). 1922

Подписка Коломбины (с Сергеем Ютсенгеном). 1922

Дом, где разбиваются сердца (Бернарда Шоу). 1922

Сказки Гофмана (Жакс Оффенбах). 1922–23

Война и мир (опера Сергея Прокофьева). 1943

Кармен (балет). 1946

Библиография текстов Эйзенштейна

- Библиография работ Эйзенштейна, опубликованных на русском языке // Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. М., 1984. Т. 1. С. 391-606.
- Дзюбый В. С.М. Эйзенштейн. Библиография публикаций на русском языке // Киноведческие записки. 1997/98. № 36/37. С. 345-397.
- Забродина В. Новые публикации С.М. Эйзенштейна на русском языке // Киноведческие записки. 2003. № 46. С. 203-218.
- Архив Эйзенштейна. РГАЛМ (Российский государственный архив литературы и искусства), Москва. Четыре цифры в скобках к каталам относятся к нестандартному документу. 1: фонд; 2: опись; 3: единица хранения; 4: лист (страница).
- Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964-71.
- Мемуары / под ред. Н. Клеймана и В. Коршуновой. М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997.
- Метод. Т. 1: Сценарийный / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002.
- Метод. Т. 2: Тайны мастеров / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002.
- Молния / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино, 2003.
- Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино, Эйзенштейн-Центр, 2004.
- Неравнодушная природа. Т. 2: Остроумие вещей / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Эйзенштейн-центр, 2006.

Указатель имен

Айбс, Джеймс (1883–1973) — американский фотограф, получил известность благодаря своим фотографиям звезд театра и кино, сделанным в Нью-Йорке, Париже и Лондоне в 1920–30-е годы 136

Абрюковски, Андрей (1906–1973) — польский актер театра и кино. Сыграл в «Александр Невском» (Павлюк) и «Иване Грозном» (Калыча) 300

Авербах, Леопольд (1903–1938) — советский литературный критик, драматург и драматург 281

Аверченко, Арсений (1881–1925) — русский писатель-юморист, с 1908 по 1917 год редактор журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». Умер в эмиграции 31, 37

Аврамов, Арсений (1886–1944) — советский конструктор-авиаконструктор 80

Алеханова (Шутик), Нина (1889–1974) — советский кинодеятель, автор сценария «1905 года» («Броневика "Потомки"») 96, 97, 99

Алдер, Альфред (1870–1937) — австралийский врач и антрополог 76

Айлекс, Джейкоб (Джонс) (1896–1975) — английский ученый, историк театра, преподаватель Лондонского Королевского колледжа, возглавлявшего с А. Монтеги Лондонское кинематографическое общество 154, 155, 161

Аксент, Иван (1884–1935) — советский поэт, переводчик, ректор Высшей ремесленной мастерской (ВВРМ) Мейерхольда 28, 53, 55–57, 71, 91, 244

Алейников, Михаил (1885–1964) — русский кинопродюсер, в 1920-е годы исполнительный директор московской киностудии Мосрабтротм 112, 113

Александров (Морманенко), Григорий (1903–1964) — советский кинорежиссер, актер, сценарист и артист Эвфониона 65, 69–70, 72, 76, 84–85, 94, 97, 98, 100–102, 118, 121, 123, 131, 149, 151, 153–154, 161, 164, 170, 174, 175, 178, 195, 196, 199, 205–206, 209, 211, 217, 224, 231, 233, 243, 248, 261–263, 289, 332, 338, 339, 349

Александров, Василий (Дубляк) (1925–1978) — сын Григория Александровича первого брака 96

Алленс, Рене (1889–1942) — французский писатель и антрополог, переводчик и эссеист 166, 167

Аллотрова, Надежда (1901–1932) — жена Сталина 231

Алпатов, Михаил (1903–1986) — советский историк искусства 346

Алперс, Борис (1894–1975) — советский критик и историк театра 150

Альварес де Кастро, Хулио (1891–1975) — испанский дипломат, посол в Москве 196, 198

Аматти, Никколо (1896–1984) — итальянский сценический мастер 45

Андреев, Леонид (1871–1939) — русский писатель, умер в эмиграции 82

Андреева, Мария (1868–1933) — актриса МХАТа, кинодеятельница студия Максима Горького 106

- Андриевский, Александр (1899–1983) — советский кинорежиссер, студент Эйзенштейна 296
- Анненский, Исидор (1906–1977) — советский кинорежиссер, студент Эйзенштейна 296
- Антокольский, Марк (1843–1902) — русский скульптор 320
- Антон, Карл (1898–1979) — немецкий кинорежиссер 242
- Антонов, Александр (1898–1962) — советский киноактер, играл в театральных постановках Эйзенштейна, в «Стачке» и «Броненосце «Потемкин»»; в начале 1920-х годов ассистент Эйзенштейна 65, 75, 100
- Антонов-Овсенко, Владимир (1884–1938) — большевик, руководитель Октябрьского восстания, военачальник и дипломат; арестован и расстрелян 119
- Аполлинер, Гийом (1880–1918) — французский поэт 181
- Аппиа, Адольф (1862–1928) — швейцарский театральный художник; его трехмерные декорации и использование динамического и цветового освещения в контрапункте с музыкой оказали сильное влияние на театральное искусство XX века 58
- Арватов, Борис (1896–1940) — советский историк искусства, теоретик производственного искусства 47, 50, 63–64, 71, 77, 79, 93
- Аренский, Антон (1861–1906) — русский композитор и педагог 38
- Аренский, Павел (1887–1941) — русский поэт и мистик, сын Антона Аренского 38–43, 45–46, 51–52, 64
- Аржанов, Петр (1901–1978) — советский актер театра и кино, сыграл в «Бежином луге» 277
- Арнхейм, Рудольф (1904–2007) — немецкий кинокритик и психолог 131
- Аросеев, Александр (1890–1938) — советский чиновник и дипломат, глава Общества культурных связей с зарубежными странами (1934–1937), жертва сталинских репрессий 270
- Арто, Антонен (1896–1948) — французский драматург, поэт, актер и теоретик театра, близкий к сюрреализму 166
- Арцыбашев, Михаил (1878–1927) — русский писатель 25
- Асафьев, Борис (1884–1948) — советский композитор и музыковед 346
- Аташева (Фогельман), Пера (1900–1965) — советская журналистка, жена Эйзенштейна 133, 134, 147, 162–164, 173–176, 178–179, 181, 200–202, 214, 226, 240, 248, 251, 264–265, 271–272, 288, 308, 330, 349
- Аткинсон, Брукс (1894–1984) — театральный критик «The New York Times», обладатель Пулитцеровской премии (1947) за серию статей, написанных в Москве в 1945 году 339
- Афиногенов, Александр (1904–1941) — советский драматург 250, 256, 278, 289
- Афросимов, Павел — русский инженер, коллега отца Эйзенштейна в Риге 27
- Бабанова, Мария (1900–1983) — советская актриса, в 1920–1927 годах работала в театре Мейерхольда 54
- Бабель, Исаак (1894–1940) — советский писатель. Автор второй версии «Бежина луга». Арестован и расстрелян 19, 60, 64, 94, 98, 117–

- 118, 241, 248, 276, 278–279, 281, 302, 317
- Бабицкий, Борис (1901–1938) — советский киночиновник, исполнительный директор московских киностудий Межрабпром и Мосфильм, жертва сталинских репрессий 295
- Багрицкий, Эдуард (1895–1934) — советский поэт 348
- Бажанов, Борис (1900–1982) — секретарь Сталина 204
- Балаш, Бела (1884–1949) — венгерский кинокритик и сценарист, работал в Австрии, Германии и Советском Союзе 153, 155–156, 166
- Бальзак, Оноре де (1799–1850) — французский романист 133, 249
- Банкрофт, Джордж (1882–1956) — американский киноактер, известный своими ролями в гангстерских фильмах 160
- Барановская, Вера (1885–1935) — советская актриса театра и кино, эмигрировала в 1928 году 160
- Барбье д'Ореви́ли, Жюль Амеди (1808–1889) — французский романист и критик 44
- Барбюс, Анри (1873–1935) — французский романист 49, 149, 168
- Барков, Иван (1732–1768) — русский писатель, известный своими порнографическими стихотворениями 261
- Барнет, Борис (1902–1965) — советский киноактер и режиссер 66, 123–124, 272, 284, 286
- Барнсдаль, Алина (1882–1946) — наследница нефтяного состояния; близкий друг Синклеров, покровительница искусств 194
- Барский, Владимир (1886–1936) — советский кинорежиссер, сыграл в «Броненосце «Потемкин»» 100
- Бартельмес, Ричард (1895–1963) — американский киноактер 141
- Бартенев, Сергей (1900–1966) — советский кинорежиссер 245
- Бассальго, Дмитрий (1884–1969) — русский и советский актер и кинорежиссер 84
- Баум, Вики (1888–1960) — австрийский романист и сценарист 169
- Бауэр, Евгений (1865–1918) — русский дореволюционный кинорежиссер 65, 66
- Бахтин, Михаил (1895–1975) — русский теоретик литературы и философ языка 144
- Бачелис, Илья (1902–1951) — советский литературный критик 300
- Бебутов, Валерий (1885–1961) — советский театральный режиссер, педагог Высших режиссерских мастерских (ГВЫРМ) Мейерхольда 53
- Бейлис, Менахем Мендель (1874–1934) — украинский еврей, обвиненный на процессе в Киеве в 1911–1913 годы в ритуальном убийстве подростка Андрея Ющинского 314
- Беккет, Самюэль (1906–1989) — ирландский писатель и драматург 241
- Белый, Андрей (Борис Бугаев, 1880–1934) — русский поэт, теоретик символизма 231, 237, 310, 313
- Бёме, Якоб (1575–1624) — немецкий философ-мистик 257
- Бергсон, Анри (1859–1941) — французский философ 39
- Беркли, Джордж (1685–1753) — англо-ирландский епископ, философ и ученый 144
- Берна, Эмил (1907–2000) — швейцарский кинооператор. Работал ассистентом на фильме «Женское горе — женское счастье» 156

- Бернар, Сара (1844–1923) — французская актриса 75
- Бернштейн, Николай (1896–1966) — русский ученый-физиолог 54
- Бертельс, Остеп. Русский генерал, командующий армейским корпусом в Риге 23
- Бест-Могар, Адольфо (1892–1964) — мексиканский художник и кинорежиссер; сотрудник мексиканского Министерства образования; консультант Эйзенштейна по культурным и историческим вопросам во время его пребывания в Мексике 196–197
- Бетховен, Людвиг ван (1770–1827) — немецкий композитор 102, 238
- Бехтерев, Владимир (1857–1927) — русский психолог и психиатр, изучавший строение мозга и условные рефлексы 144
- Бирман, Серафима (1890–1976) — советская актриса театра и кино, сыграла Ефросинью Старицкую в «Иване Грозном» 308, 328
- Бирс, Амброс (1842–1914) — американский журналист, сатирик, писатель 185, 198, 321
- Бич, Сильвия (1887–1962) — американская издательница, владелица книжного магазина «Шекспир и компания», первая издательница «Улисса» Джойса 165
- Блаватская, Елена (1831–1891) — русская писательница-мистик, основательница Теософского общества 143
- Благоднаров, Федор — старый большевик, приемный отец Валентина Смышляева 43
- Блазетти, Алессандро (1900–1987) — итальянский кинорежиссер 270
- Блюх, Яков (1895–1957) — советский сценарист и кинокритик 94, 115
- Блок, Александр (1880–1921) — русский поэт 55, 310
- Боас, Франц (1858–1942) — американский антрополог и лингвист немецкого происхождения, основавший школу культурной антропологии 198
- Бове, Осип (1784–1835) — русский архитектор и градостроитель итальянского происхождения 320
- Богданов, Александр (1873–1928) — русский ученый, философ, экономист, романист, поэт и революционер-марксист 62–63
- Богданов, Петр (1882–1939) — советский чиновник, глава Амторга, советского торгового представительства в США 222
- Бодлер, Шарль (1821–1867) — французский поэт и критик 44
- Бодз, Рудольф (1881–1970) — немецкий учитель выразительного движения, ученик Жака-Далькроза; в 1911 году основал Институт ритма и движения в Мюнхене, издатель журнала «Rhythmus» (1922–1943) 141
- Бойтлер, Аркадий (1890?–1965) — русский киноактер и режиссер, эмигрировал в Мексику 69, 198
- Боливар-и-Понте, Симон (1783–1830) — южно-американский революционер, ведший войны за независимость сегодняшних Венесуэлы, Колумбии, Панамы, Эквадора, Перу и Боливии 163
- Большаков, Иван (1902–1980) — советский чиновник. Глава Кинокомитета с 1939 года, министр кинематографии с 1946 года 295, 314, 322, 323, 326, 328, 330, 331, 332, 339, 341
- Брайер, Уинфред (1894–1983) — английская писательница и критик, одна из основателей и соредатор

- «Close Up», авторитетного журнала, посвященного немому кино 146
- Браун, Джон (1800–1859) — борец за отмену рабства в Америке 169
- Бреннер, Анита (1905–1974) — мексиканская писательница и журналистка 198, 282
- Брехт, Бертольд (1898–1956) — немецкий драматург и режиссер, основатель «эпического» театра 106, 108, 110, 225, 265, 303
- Брик, Лиля (1891–1980) — жена Осипа Брика, любовь и муза Владимира Маяковского 64, 74, 266
- Брик, Осип (1888–1945) — советский писатель и критик, заведующий литературной частью студии Межрабпрофильм 64, 74, 127
- Бруно, Джордано (1548–1600) — итальянский философ, астроном, математик и оккультист 314
- Буденный, Семен (1883–1973) — советский полководец, сыгравший видную роль в Гражданской войне 94
- Буйссунуз, Жанин — французская писательница и журналистка 155
- Булгаков, Михаил (1891–1940) — советский романист и драматург 151, 265, 274, 277, 282, 289
- Бунюэль, Луис (1900–1983) — испанский режиссер, близкий сюрреализму 180
- Бурлюк, Давид (1882–1967) — русский поэт-футурист и художник, основатель русского футуризма; в 1920 году эмигрировал в Японию, в 1922 — переехал в США 224
- Буров, Андрей (1900–1957) — советский архитектор, главный художник «Старого и нового» 114, 137
- Бутовская, Анна — тетя Эйнштейна 32
- Бухарин, Николай (1888–1938) — советский политик и теоретик-марксист, расстрелян после показательного процесса 114, 124, 149, 244, 276, 278, 281
- Вагнер, Рихард (1813–1883) — немецкий композитор 22, 308–311, 313, 314
- Вайсфельд, Илья (1909–2003) — советский кинокритик 283, 349
- Вайян-Кутюрье, Поль (1892–1937) — французский политический деятель, журналист, главный редактор газеты «L'Humanité» 138, 168
- Валентино, Рудольф (1895–1926) — американский актер итальянского происхождения, кинозвезда 173
- Вандеркук, Джон Вомак (1902–1963) — американский писатель 238
- Васильев, Дмитрий (1890–1984) — советский кинорежиссер, работал вторым режиссером на картине «Александр Невский» 288, 296, 300
- Васильевы (братья), Георгий (1899–1946) и Сергей (1900–1959) — советские кинорежиссеры, авторы фильма «Чапаев» 243, 255, 260, 272
- Васнецов, Виктор (1848–1926) — русский живописец 320
- Вахтангов, Евгений (1883–1922) — русский театральный режиссер, педагог, ученик Станиславского 42, 271
- Вашингтон, Джордж (1732–1799) — американский генерал, главнокомандующий колониальными войсками во время Американской революции, первый президент Соединенных Штатов 173
- Вейнингер, Отто (1880–1903) — австрийский философ 36

- Вейцман, Евгений (1918–1977) — советский кинокритик 283, 300
- Векслер, Лазарь (1896–1981) — швейцарский кинопродюсер и прокатчик 153, 156
- Веллингтон, Артур Уэллесли (1769–1852) — английский полководец, победивший Наполеона в битве при Ватерлоо, позднее премьер-министр Великобритании 324
- Венецианов, Алексей (1780–1847) — русский живописец 116
- Вернер, Хайнц (1890–1964) — австрийский психолог, работал в Германии и Соединенных Штатах 258
- Вертинский, Александр (1889–1957) — русский певец и киноактер 69
- Вертов, Дзига (Давид Кауфман, 1896–1954) — советский кинорежиссер-новатор, документалист 67–68, 70–71, 82–83, 92–93, 95, 116, 153, 259, 261
- Веселовский, Александр (1838–1906) — русский литературовед 348
- Веселый, Артем (1899–1938, наст. имя, Николай Кочкуров) — советский писатель 64
- Веснины (братья), Александр (1883–1959), Леонид (1880–1933) и Виктор (1882–1950) — семья архитекторов и градостроителей, связанная с конструктивизмом 127, 346
- Видор, Кинг (1894–1982) — американский кинорежиссер 215, 221, 270
- Вилья, Панчо (Франсиско) (1878–1923) — мексиканский революционер, руководитель крестьянского партизанского движения 193, 210, 221, 270
- Вильямс, Петр (1902–1947) — советский театральный художник, главный художник ГАБТа (1941–1947) 311
- Виноградов, Анатолий (1888–1946) — советский романист и критик 238
- Виноградов, Виктор (1895–1969) — советский лингвист и литературовед 64
- Виноградов, Владимир (1882–1964) — советский врач-терапевт 130
- Виппер, Роберт (1859–1954) — русский советский историк 317
- Висковский, Вячеслав (1881–1933) — советский кинорежиссер 83
- Вишневский, Всеволод (1900–1951) — советский драматург 275, 278, 285–286, 295, 302, 332–333, 345
- Водопьянов, Михаил (1899–1980) — знаменитый советский летчик 75
- Вольский, Борис (1903–1969) — советский звукооператор, работал с Эйзенштейном над звуковыми фильмами 271
- Ворошилов, Климент (1881–1969) — советский военный и политический деятель, друг и соратник Сталина 94, 285
- Врангель, Петр, барон (1878–1928) — русский генерал царской и Белой армий, разбит в Крыму; с 1920 года эмигрант, организатор и председатель «Русского общевосточного союза» (РОВС) 41, 69, 303
- Врубель, Михаил (1856–1910) — русский художник 277, 283
- Вундт, Вильгельм (1832–1920) — немецкий психолог и физиолог, основатель экспериментальной психологии 258
- Выготский, Лев (1896–1934) — советский психолог 102, 144, 233, 256–258

- Ган, Алексей (1889(?)–1938) — советский график, муж Эсфири Шуб 67, 72, 77, 105, 289
- Ганг, Кристель (1892–1966) — родилась в Германии, в 1906 году эмигрировала в США. Работала стенографисткой и переводчицей в Лос-Анджелесе. Любовница и модель фотографа Эдварда Вестона 180, 195
- Ганнушкин, Петр (1875–1933) — советский психиатр 77
- Ганс, Абель (1889–1981) — французский кинорежиссер 168
- Гарбо, Грета (1905–1990) — американская киноактриса, родилась в Швеции 177, 179–180
- Гарбоу, Теа фон (1888–1954) — немецкая писательница и сценаристка, в 1920-е годы жена и соавтор Фрица Ланга 106, 181
- Гардин, Владимир (1877–1965) — советский актер и режиссер 82, 100
- Гарретт, Оливер (1894–1952) — американский сценарист 181
- Гарт, Брет (1836–1902) — популярный американский писатель 185
- Гарц, Кейт Крэйн (1868–1948) — наследница миллионного состояния, близкая подруга Синклеров, левая активистка, вкладчица в мексиканское предприятие Синклеров 193
- Гастев, Алексей (1882–1941) — советский поэт 54
- Гауптман, Герхарт (1862–1945) — немецкий драматург, поэт и романист; лауреат Нобелевской премии по литературе (1912) 32
- Гейбельс, Йозеф (1897–1945) — министр пропаганды Третьего рейха, ближайший сподвижник Гитлера 109, 242–243, 279, 290
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) — немецкий философ 166, 264, 292, 347
- Гейнсборо, Томас (1727–1788) — английский портретист и пейзажист 174
- Гендельштейн, Альберт (1906–1981) — советский кинорежиссер 248
- Генсельман, Герман (1905–1995) — немецкий архитектор 157
- Герасимов, Сергей (1906–1985) — советский актер и кинорежиссер 338–339
- Герт, Валеска (1892–1978) — немецкая танцовщица и актриса 133, 138, 157, 159, 170, 224
- Гёте, Иоганн Вольфганг фон (1749–1832) — немецкий поэт 130, 309
- Гидион, Зигфрид (1888–1968) — швейцарский историк архитектуры и критик 233
- Гильбер, Иветт (1867–1944) — французская певица и актриса 164
- Гильберт, Стюарт (1883–1969) — английский переводчик, друг Джеймса Джойса, с 1925 года жил в Париже и переводил современных французских авторов 290
- Гиш, Дороти (1898–1968) — американская актриса 136
- Гиш, Лилиан (1893–1993) — американская актриса 136
- Глизер, Юдифь (1904–1968) — советская актриса, работала с Эйзенштейном с 1920 года, жена Максима Штрауха 65, 75, 226, 232, 246, 265
- Гоголь, Николай (1809–1952) — русский писатель 37, 58, 237, 257–258, 287, 313, 340, 346
- Гойя-и-Лусиентес, Франсиско Хосе де (1746–1828) — испанский живописец 32

- Голдвин, Сэмюэль (1879–1974) — пионер американского кино; один из крупнейших голливудских кинопродюсеров на протяжении более тридцати лет 174, 191
- Голичер, Артур (1869–1941) — немецкий писатель и журналист 138
- Головня, Анатолий (1900–1982) — советский кинооператор, работал с Всеволодом Пудовкиным 287
- Гоморов, Михаил (1989–1981) — советский киноактер, ассистент Эйзенштейна 65, 270
- Гончарова, Наталья (1881–1962) — русская художница 197
- Горчаков, Николай (1898–1958) — советский режиссер и историк театра 348
- Горький, Максим (1868–1938) — русский советский писатель 39, 106, 175, 207, 230, 247, 252, 266, 276, 296
- Гофман, Эрнст Теодор Амадей (1776–1822) — немецкий писатель 46, 51–52, 186
- Гоцци, Карло (1720–1806) — итальянский поэт, прозаик и драматург, защитник традиционной итальянской комедии дель арте 32
- Грабарь, Игорь (1871–1960) — советский художник и историк искусства, директор Третьяковской галереи 346
- Гранах, Александр (1893–1845) — еврейский актер театра и кино, эмигрировал в 1928 году, работал в Германии, Советской Союзе и Соединенных Штатах 152
- Грановский, Алексей (1890–1937) — советский режиссер театра и кино, эмигрировал во Францию 99, 140
- Гране, Марсель (1884–1940) — французский синолог и социолог 254, 258
- Грибоедов, Александр (1795–1829) — русский драматург и дипломат 230
- Гривсон, Джон (1898–1972) — английский кинорежиссер и продюсер 161
- Гриффит, Дэвид Уорк (1875–1948) — американский актер и режиссер, пионер американского кино 89, 92, 115, 141, 191, 330
- Гропиус, Вальтер (1883–1969) — немецкий архитектор и теоретик, директор школы Баухаус 155, 233
- Гросс, Георг (1893–1964) — немецкий художник 157
- Гроссман, Василий (1905–1969) — советский писатель 324, 348
- Гувер, Герберт Кларк (1874–1964) — президент США (1929–33) 173, 175
- Гульбрансон, Олаф (1873–1958) — норвежский иллюстратор-карикатурист, работал для знаменитого мюнхенского журнала «Simplicissimus» 27
- Гуссар, Карл (Пуффи) (1884–1942) — венгерский актер 303
- Гюго, Виктор (1802–1885) — французский писатель 25
- Д'Аннунцио, Габриэль (1863–1938) — итальянский писатель, герой войны и политик 55
- Дали, Сальвадор (1904–1989) — испанский художник-сюрреалист 138, 154, 165
- Далькроз (см. Жак-Далькроз)
- Дана, Генри Водсфорт Лонгфеллоу (1881–1950) — американский историк театра и критик 136, 173, 189, 220, 240
- Данашев [Данашевский], Анатолий — русский эмигрант, работал в Голливуде, вернулся в Советский Союз, был обвинен во вредительстве и арестован 212–213

- Данашев, Фред — кинотехник, отвечавший за проявку мексиканской пленки в Голливуде, сын Анатолия Данашева 212
- Данте, Алигьери (1265–1321) — итальянский поэт 215, 274
- Де Квинси, Томас (1785–1859) — английский эссеист и критик, автор «Исповеди англичанина, употребляющего опиум» 289
- Дёблин, Альфред (1878–1957) — немецкий романист-экспрессионист, психиатр 152
- Деборин, Абрам (1881–1963) — советский философ-марксист 144
- Декарт, Рене (1596–1650) — французский математик, ученый и философ 102
- Дельсарт, Франсуа (1811–1871) — французский учитель пения и актерской игры 284
- Дембо, Тамара (1902–1993) — американский психолог русского происхождения, студентка и ассистентка Курта Левина 158
- Деникин, Антон (1872–1947) — русский генерал, командовавший Белой Армией 35
- Деснос, Робер (1900–1945) — французский поэт-сюрреалист 165
- Джамбул [Джабаев] (1846–1945) — казахский акын 305
- Джеймс, Уильям (1842–1910) — американский философ и психолог 54, 143, 346–347
- Джойс, Джеймс (1882–1941) — ирландский писатель, прославившийся своими языковыми экспериментами, автор «Улисса» 131–133, 146, 161, 165, 186, 247, 274, 283, 290, 303
- Джолсон, Эл (1886–1950) — американский певец и комик 152
- Джонсон, Бен (1572–1637) — английский драматург, поэт и литературный критик 37, 50, 57
- Дзержинская, Ксения (1884–1951) — советская оперная певица (сопрано) Большого театра 312
- Дзиган, Ефим (1898–1981) — советский кинорежиссер 275
- Дикий, Алексей (1889–1955) — советский актер и театральный режиссер 75, 316, 332, 339
- Дикинсон, Торольд (1903–1984) — британский кинорежиссер и историк кино 161, 288
- Диккенс, Чарльз (1812–1870) — английский романист 25
- Димитров, Георгий (1882–1949) — болгарский коммунист, лидер международного коммунистического движения, ложно обвиненный нацистами в поджоге Рейхстага (1933) 242
- Динамов, Сергей (1901–1939) — советский литературный критик, специалист по американской литературе, переводчик Драйзера, в 1930-е годы работал в отделе пропаганды ЦК; арестован и расстрелян 255
- Дисней, Уолт (1901–1966) — американский кинопродюсер, пионер мультипликации, создатель Микки Мауса 177, 221, 270, 297
- Дитрих, Марлен (1901–1992) — немецко-американская кинозвезда 172, 177–179
- Довженко, Александр (1894–1956) — советский украинский кинорежиссер 10, 129, 191, 245, 259, 262, 289, 300–301
- Домье, Оноре (1808–1879) — французский карикатурист, художник и скульптор 27

- Донаньи, Эрнст фон (1877–1960) — венгерский композитор и дирижер 58
- Донателло (1386–1466) — итальянский скульптор эпохи Возрождения 137
- Дос Пассос, Джон Родерико (1896–1970) — американский писатель, виднейший представитель послевоенного «потерянного поколения» 139, 169, 186, 303
- Достоевская, Анна (1846–1918) — жена Федора Достоевского 29
- Достоевский, Федор (1921–1881) — русский писатель 29, 75, 83, 109, 186, 241, 251, 314, 317, 326, 338
- Драйзер, Теодор (1871–1945) — американский писатель 135, 149, 157, 185–187, 190, 224
- Дрейер, Карл Теодор (1889–1968) — датский кинорежиссер 154
- Дрейфус, Альфред (1859–1935) — офицер французского Генерального штаба, еврей, несправедливо обвиненный в шпионаже в пользу Германии 147, 169
- Дубсон, Михаил (1899–1961) — советский кинорежиссер 159
- Дукельский, Семен (1892–1960) — советский чиновник, в 1930-е годы служил в воронежском НКВД, в 1938–1939 годах возглавлял Кинокомитет, позднее министр водного транспорта 295, 299
- Дулитл, Хильда (1886–1961) — американская поэтесса 157
- Дьюи, Джон (1959–1952) — американский философ 174, 224
- Дэвис, Мэрион (1897–1961) — американская актриса 314
- Дювивье, Жюльен (1896–1967) — французский кинорежиссер 270
- Дюжарден, Эдуард (1861–1949) — французский писатель 186
- Дюма, Александр, отец (1802–1870) — французский романист 25, 319
- Дюпон, Эвальд Андре (1891–1956) — немецкий кинорежиссер, после 1933 года работал в Великобритании и США 126
- Евреиннов, Николай (1879–1959) — русский театральный режиссер-новатор и теоретик. Эмигрировал во Францию в 1825 году 29–30, 32, 36–37, 72, 122
- Ежов, Николай (1895–1940) — возглавлял НКВД в период Большого террора; репрессирован 281, 302
- Елисеев, Константин (1890–1968) — советский график, карикатурист, оформитель 37–39, 91, 296
- Ерофеев, Владимир (1898–1940) — советский кинодокументалист, редактор «Киногазеты», советский представитель в Германии 287
- Есенин, Сергей (1895–1925) — русский советский поэт 54, 113–114, 124, 175
- Есенина, Татьяна (1918–1990) — дочь Сергея Есенина и Зинаиды Райх 321
- Ефимов, Алексей (1896–?) — советский историк 118, 146
- Жак, Агнес — исполнительный секретарь Общества культурных связей между СССР и США в Чикаго 174
- Жак-Далькроз, Эмиль (1865–1950) — швейцарский композитор и педагог, разработавший особую систему гимнастических упражнений (эвритмию) 50, 75
- Жаров, Михаил (1900–1981) — советский актер театра и кино, сыграл в «Иване Грозном» Малюту Скуратова 54, 323, 328
- Жданов, Андрей (1896–1948) — советский государственный и пар-

- тийный деятель 285, 306, 316–317, 323, 330, 343–344
- Ждан-Пушкина, Мария (1896–?) — советская балерина 74
- Жид, Андре (1869–1951) — французский писатель 279–280
- Жизнева, Ольга (1899–1972) — советская киноактриса, жена Абрама Роома 327
- Жилетт, Кинг Кэмп (1855–1932) — американский изобретатель, создатель безопасной бритвы 177, 192
- Жоффе, Жозеф-Жак-Сезар (1852–1931) — французский маршал, главнокомандующий французской армией на Западном фронте в Первую мировую войну 68
- Завадский, Юрий (1894–1977) — советский актер и режиссер, работал с Вахтанговым и Станиславским 42, 336
- Зайцев, Яков — ассистент Эйзенштейна на «Бежином луге» 278
- Закс, Ганс (1871–1947) — немецкий психоаналитик, директор Берлинского Психоаналитического института. Эмигрировал в США 157–158, 166
- Залкинд, Арон (1888–1936) — советский психолог и психоаналитик 76, 78, 102, 129–130, 341
- Зальтенбург, Хайнц — немецкий театральный режиссер и продюсер 139
- Зархи, Александр (1908–1997) — советский кинорежиссер 327
- Зархи, Натан (1900–1935) — советский сценарист, автор сценариев немых фильмов Пудовкина 246–247
- Захава, Борис (1896–1976) — советский актер и режиссер, работал с Вахтанговым; сыграл в «Бежином луге» 271, 277
- Захаров, Бэзил — английский нефтяной магнат и торговец оружием 163
- Захер-Мазох, Леопольд фон (1835–1895) — австрийский писатель, чьи эротические сочинения породили термин «мазохизм» 26, 29
- Зейгарник, Блюма (1900–1988) — советский психолог, студентка и ассистентка Курта Левина 158
- Зект, Ганс фон (1866–1940) — немецкий генерал, главнокомандующий Рейхсвера (1920–1926) 107
- Зельцник, Давид (1902–1965) — американский кинопродюсер 187–189, 217
- Зиновьев, Григорий (1883–1936) — видный большевик, председатель Исполнительного комитета Коммунистического Интернационала (Коминтерна), расстрелян после показательного процесса 244, 254, 278
- Зощенко, Михаил (1895–1958) — советский писатель 289
- Зубакин, Борис (1894–1938) — русский поэт и мистик. Репрессирован 39, 42, 64
- Зуттер, Джон Август (1803–1880) — швейцарский эмигрант, основатель одной из колоний в Калифорнии, где было найдено много золота 181, 185
- Ибсен, Генрик (1828–1906) — норвежский драматург 37
- Иванов, Вячеслав (1866–1949) — поэт, философ, теоретик русского символизма 15, 310–311
- Иванова, Ольга — советская актриса, первая жена Григория Александрова 77
- Ивановский, Александр (1881–1956) — русский советский режиссер 104

- Ивенс, Йорис (1898–1989) — голландский кинорежиссер 176
- Ильинский, Игорь (1901–1987) — советский актер театра и кино, работал в театре Мейерхольда 54
- Ильф, Илья (1897–1937) — советский сатирик, соавтор Евгения Петрова 150
- Инденбом, Лев — ассистент Эйзенштейна по «Ивану Грозному» 318
- Инкижинов, Валерий (1895–1973) — русский актер, преподавал в ГВЫРМ Мейерхольда, эмигрировал в 1928 году 53–54, 65, 98, 160
- Иоффе, Адольф (1883–1927) — русский революционер и дипломат, близкий друг Троцкого, покончил самоубийством 129, 142
- Истмен, Макс (1883–1969) — американский поэт, издатель и радикал 242–243
- Йеринг, Герберт (1888–1977) — немецкий театральный и кинокритик 109
- Кавалеридзе, Иван (1887–1983) — советский кинорежиссер 273, 284, 289
- Кавальканти, Альберто (1897–1982) — бразильский кинорежиссер, работал во Франции и Великобритании 153
- Каганович, Лазарь (1893–1991) — вожь Коммунистической партии, соратник Сталина 233–234, 286
- Калатозов, Михаил (1903–1973) — советский кинодеятель, кинорежиссер 245
- Калинин, Михаил (1875–1946) — вожь Коммунистической партии, «всесоюзный староста», председатель ВЦИК с 1919 года 116, 207, 261
- Каллес, Плутарко Элиас (1877–1945) — военачальник и политический деятель, модернизировавший революционную армию и позднее ставший президентом Мексики; в 1928–1934 годах осуществлял реальную власть за фасадом марионеточных президентов 209, 211
- Калло, Жак (1523–1635) — французский гравер и рисовальщик 32
- Калмыков, Бетал (1893–1940(?)) — советский политический деятель, руководитель Кабардино-Балкарской ССР, арестован в 1937 года и расстрелян 241, 289
- Кало, Фрида (1907–1954) — мексиканская художница, жена Диего Риверы 197
- Кальдерон де ла Барка, Педро (1600–1681) — испанский драматург Золотого века 30
- Каменев, Лев (1883–1936) — видный член Коммунистической партии и советского правительства, расстрелян после показательного процесса 244, 254, 278
- Кан, Отто Херманн (1867–1934) — американский банкир, меценат, поддерживавший Русские балеты 157, 174, 193, 205
- Кандинский, Василий (1866–1944) — русский художник 50, 314
- Каннабих, Юрий (1872–1939) — советский психолог, гипнотизер и психоаналитик, последний президент Русского психоаналитического общества 129, 279, 341
- Каньедо, Хорхе Паламидо-и (1890–1994) — мексиканский писатель 202
- Капица, Петр (1894–1984) — советский физик, в 1920-х годах работал с Эрнстом Резерфордом в Кембридже 162
- Капоне, Аль (1899–1947) — американский гангстер 169, 174, 243

- Капчинский, Михаил (1892-?) — советский продюсер, директор студии Госкино (1921–1934) 99
- Карамзин, Николай (1766–1826) — русский писатель и историк 313
- Карамзина, Екатерина (1780–1851) — жена Николая Карамзина 313, 341
- Карелин, Аполлон (1863–1929) — русский анархист-мистик 40, 42
- Карташов, Виктор — сыграл Степка в «Бежином луге» 271
- Касаткина, Агния (1905-?) — советская журналистка, возлюбленная Эйзенштейна 75–77
- Кассирер, Эрнст (1874–1945) — немецкий философ еврейского происхождения 292
- Кацман, Сэмюэль (1904–1973) — голливудский продюсер 174
- Кёлер, Вольфганг (1887–1967) — немецкий психолог, один из основателей гештальт-психологии, работал в США 159, 205
- Келлерманн, Бернард (1879–1951) — немецкий журналист и писатель, прославившийся своим утопическим романом «Туннель» (1913) 169
- Керенский, Александр (1881–1970) — русский политический деятель, возглавлял Временное правительство в 1917 году 13, 120, 121, 124, 125
- Керженцев, Платон (1881–1940) — советский чиновник, посол в Швеции и Италии, возглавлял Агитпроп, позднее председатель Комитета по делам искусства 83, 273
- Керр, Альфред (1867–1948) — влиятельный немецкий театральный и киноcritик 107–109, 167
- Кертеш, Андре (1894–1985) — венгерский фотограф, работал во Франции и США, оказал большое влияние на стиль журнальной фотографии 162
- Кики де Монпарнас (Алиса Прин, 1901–1953) — популярная натурщица, позировавшая в 1920-х годах для Ман Рэя и других французских художников 165
- Кимбро, Хантер Саутворт (1900–1994) — исполнительный директор мексиканского фильма Эйзенштейна, брат Мэри Крэг Синклер 193, 197–198, 200, 205–211, 215–221
- Киплинг, Редьярд (1865–1936) — английский писатель и поэт 204
- Киров, Сергей (1886–1934) — видный деятель Коммунистической партии, чье убийство повлекло за собой начало Большого террора 254
- Кирстейн, Линкольн (1907–1996) — американский актер и писатель, издатель журнала «Hound and Horn» (до 1934 года) 223–224
- Китаев, Павел — известный петербургский кройщик в начале 1900-х годов 23
- Киш, Эгон Эрвин (1885–1948) — знаменитый журналист и репортер, родился в Праге 105, 128
- Клагес, Людвиг (1872–1956) — немецкий психолог и философ, основатель современной графологии 141
- Клейст, Генрих фон (1777–1811) — немецкий драматург 37
- Клер Рене (1898–1981) — французский кинорежиссер 131, 137, 270
- Клоппер, Людвиг — владелец кинотеатра «Tauentzienpalast» в Берлине 139
- Клуцис, Густав (1895–1944) — латышский живописец, график и оформитель 127

- Козинцев, Григорий (1905–1973) — советский кинорежиссер, один из основателей Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС) 58, 118, 255, 262, 327, 335
- Кокто, Жан (1889–1963) — французский поэт, романист, кинорежиссер и художник 154, 165, 168
- Колетт, Сидони Габриэль (1873–1954) — французская писательница 168
- Коллонтай, Александра (1872–1952) — русская революционерка, теоретик женского освобождения, дипломат 74
- Кольвиц, Кете (1867–1945) — немецкий график и скульптор 138
- Кольцов, Михаил (1898–1942) — советский журналист 68, 83, 92
- Комиссаржевский, Федор (1882–1954) — русский театральный режиссер-новатор, эмигрировал в Англию в 1919 году, жил в США 27
- Конвей, Джек (1887–1952) — американский кинорежиссер 210
- Конер, Пауль (1902–1988) — американский продюсер немецкого происхождения 179, 303
- Конецкая, Ираида — мать Юлии Конечкой, бабушка Сергея Эйзенштейна 21, 23
- Конецкий, Григорий — деверь Ираиды Конечкой, владелец «Невского баржевого пароходства» 21, 23
- Корда, Алектандр (1893–1956) — венгерский продюсер и режиссер, работал в Англии 270, 325
- Корнилов, Константин (1879–1957) — советский психолог 144
- Костерлиц, Германн (Костер, Генри) (1905–1988) — немецкий кинорежиссер, работал в Голливуде 270
- Костылев, Валентин (1884–1973) — советский романист 317
- Коуэн, Лестер (1907–1990) — американский продюсер, секретарь Киноакадемии в Голливуде 225
- Коффка, Курт (1886–1941) — немецкий психолог, один из основателей школы гештальт-психологии 231
- Кравчуновский, Иван (1898–1957) — советский кинорежиссер, соавтор «Стачки» 84–85
- Крамер Василий (1976–1935) — советский нейрофизиолог и терапевт 129
- Красин, Леонид (1870–1926) — советский дипломат 96, 118
- Краус, Вернер (1884–1959) — немецкий театральный и киноактер 279
- Крестинский, Николай (1883–1938) — советский политический деятель, посол в Берлине в 1920-х годов, расстрелян после показательного процесса 107
- Криницкий, Александр (1894–1937) — советский партийный деятель, возглавлял Агитпроп, позднее Рабкрин; арестован и расстрелян 125, 148, 151, 229–230
- Кромвель Джон (1887–1979) — американский кинорежиссер 188
- Кроммелинк, Фернан (1886–1970) — бельгийский драматург 55, 91
- Круль, Жермена (1897–1985) — французский фотограф 162
- Крупп, Густав (1879–1939) — немецкий промышленник, владелец оружейных заводов 147
- Крупская, Надежда (1869–1939) — русская революционерка и педагог, жена и соратница Ленина 118, 120, 125
- Крэг, Эдвард Гордон (1872–1966) — английский актер, режиссер и влиятельный теоретик театра 37
- Крюгер, Иван (1880–1932) — шведский «спичечный король», покон-

- чил самоубийством в разгар Великой депрессии 163
- Кузнецов, Михаил (1918–1986) — советский актер, сыграл Федора Басманова в «Иване Грозном» 323
- Кук, Проктор (Тед) — американский журналист 176, 190
- Кулешов, Лев (1899–1970) — советский кинорежиссер, педагог, теоретик кино 65–68, 82–83, 92, 94, 104–105, 116, 141, 152, 259–262, 272, 349
- Кульбин, Николай (1868–1917) — русский врач, художник, пропагандист футуризма 29
- Купер, Гарри (1901–1961) — американский киноактер 177
- Кустодиев, Борис (1878–1927) — русский советский живописец и график 264
- Кутепов, Александр (1882–1930) — русский генерал, возглавлявший Русский воинский союз в изгнании; похищен НКВД 167
- Кутузов, Михаил (1745–1813) — русский фельдмаршал 316
- Кушнир, Борис (1888–1937) — советский журналист и писатель. Репрессирован 64
- Кэрролл, Льюис (1823–1898) — английский писатель, автор «Алисы в Стране Чудес» 247
- Кюпперс, Софи (1891–1978) — немецкая художница, жена Эль Лисицкого 147
- Лавинский, Антон (1893–1969) — советский график 64, 104
- Ламанова, Надежда (1861–1941) — русская советская художница-костюмер 296
- Ланг, Фриц (1890–1976) — австрийский кинорежиссер, работал в Германии и США 81, 104, 106, 115, 181, 309, 326
- Ландеско, Джон — американский психолог, писатель и репортер 174–175
- Ларионов, Михаил (1881–1964) — русский художник, создатель теории лучизма, жил в Париже с 1914 года 197
- Ласки, Джесси (1880–1958) — американский кинопродюсер, работал на «Paramount» до 1932 года 169–173, 177–179, 185–186, 189–190
- Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Жаннере, 1887–1965) — швейцарский архитектор, художник, писатель и теоретик, работавший главным образом во Франции; один из самых влиятельных архитекторов современности 114, 137, 155, 166, 183, 233
- Лебедев, Николай (1897–1948) — советский кинокритик 83, 92, 260
- Лёвенштайн, Роджер — банкир, покончил с собой в начале Великой депрессии 163
- Леви-Брюль, Люсьен (1857–1939) — французский философ, психолог и этнолог 205, 258, 283
- Левин, Исаак Дон (1892–1981) — американский журналист и писатель, родился в России 204, 215
- Левин, Курт (1890–1947) — немецкий психолог, эмигрировал в США 158, 205
- Левицкий, Александр (1885–1965) — советский кинооператор 99–100
- Лёвшин, Александр (1899–1982) — советский режиссер, студент и ассистент Эйзенштейна 65
- Леже, Фернан (1881–1955) — французский живописец, находившийся под влиянием современной промышленной техники, экспериментальный кинорежиссер и театральный художник 137, 165
- Лежнев, Абрам (1893–1938) — советский литературный критик 117

- Лезьер, Даниэль — псевдоним Анри Лапюза (1865–1913), автора «Ницшеанки» (1907) 29
- Лейва, Августин Арагон (1903–1962) — мексиканский журналист и критик, консультант Эйзенштейна по культуре и истории Мексики 196–197, 204, 211, 220, 238
- Лейда, Джей (1910–1988) — американский критик и историк кино, студент и переводчик Эйзенштейна 174, 241, 250, 269, 271–272, 277, 280, 301, 304, 324–325, 346
- Лемберг, Александр (1898–1974) — советский кинооператор 70
- Леммле, Карл (1867–1939) — американский продюсер немецкого происхождения, основатель «Universal Pictures» 179–180, 208
- Лени, Пауль (1885–1929) — немецкий кинорежиссер-экспрессионист, театральный художник и график 317, 319, 326
- Ленин (Владимир Ульянов, 1870–1924) — советский политический деятель 11, 62–64, 99, 105, 118, 120, 122, 124–125, 131, 144–145, 179, 204, 234, 236, 264, 296, 300, 303, 318
- Лентулов, Аристарх (1892–1943) — русский художник, основатель авангардистской группы «Бубновый валет» 52
- Ленья, Лотте (1898–1981) — австрийско-немецкая певица и актриса, жена композитора Курта Вайля 75
- Леонардо да Винчи (1452–1519) — великий итальянский живописец, скульптор, архитектор, инженер, изобретатель 19, 34, 78, 129, 131, 161, 224, 261, 267, 304
- Леонидов, Леонид (1873–1941) — советский актер МХАТа 317
- Леонов, Леонид (1899–1994) — советский романист и драматург 278, 317
- Лесков, Николай (1831–1885) — русский писатель 241, 251
- Лессер, Сол (1890–1980) — американский режиссер, смонтировал первый вариант мексиканского фильма Эйзенштейна «Thunder over Mexico» («Буря над Мексикой») 229, 238, 241
- Лессинг, Готхольд Эфраим (1729–1781) — немецкий драматург, теоретик искусства 139
- Ливрайт, Гораций (1886–1940) — американский издатель, работал в Голливуде 157, 185
- Лин Ютан (1895–1976) — китайский писатель 321
- Лисицкий, Эль (1890–1941) — русский художник 142
- Литвинов, Максим (1876–1951) — советский государственный деятель, дипломат 241, 250, 287, 309
- Литвинова, Айви (урожд. Лоу) (1889–1977) — английская писательница и переводчица, жена Максима Литвинова 131, 241
- Ллойд, Гарольд (1893–1971) — американский комик 177
- Лоев, Артур — американский продюсер, работал на MGM 160
- Лоев, Маркус (1870–1927) — американский продюсер, один из основателей «Metro Goldwyn Mayer» 160
- Ломоносов, Михаил (1711–1765) — русский поэт, ученый, реформатор языка 317
- Лонгфелло, Генри Водсворт (1807–1882) — американский поэт 173
- Лондон, Джек (1876–1916) — американский писатель 47, 185
- Лондр, Альбер (1884–1932) — французский журналист и писатель 163

- Лосев, Алексей (1893–1988) — русский советский философ 310
- Лотар, Эли (1905–1969) — французский фотограф и кинооператор 162
- Лоуренс, Дэвид Герберт (1885–1930) — английский романист и эссеист 171
- Лоуренс, Томас Эдвард (1888–1935) — английский разведчик, писатель, известный как Лоуренс Аравийский 314
- Луговской, Владимир (1901–1957) — советский поэт 331
- Луков, Леонид (1909–1963) — советский кинорежиссер 342
- Лукомский, Георгий (1884–1952) — русский архитектор, историк театральной архитектуры 31
- Луначарский, Анатолий (1875–1933) — видный большевик, писатель, публицист и политический деятель, первый народный комиссар просвещения 68, 96, 104, 140, 207
- Лурья, Александр (1902–1977) — советский психолог, один из основателей нейропсихологии 102, 144, 158–159, 205, 231, 233, 256, 345, 349
- Львов, Георгий (1861–1925) — русский государственный деятель, глава Временного правительства в 1917 году 31
- Льюис, Синклер (1885–1951) — американский романист, лауреат Нобелевской премии по литературе (1950) 138
- Л'Эрбье, Марсель (1893–1938) — французский кинорежиссер 111, 270
- Любич, Эрнст (1892–1947) — немецкий кинорежиссер, с 1923 года — в Голливуде 172, 178–179, 185, 189, 221
- Люце, Владимир (1904–1970) — советский театральный режиссер, студент Мейерхольда 54
- Майер, Луис (1885–1957) — американский кинопродюсер, исполнительный директор MGM 174
- Майзель, Эдмунд (1874–1930) — австрийско-немецкий композитор, написал музыку к «Броненосцу «Потемкин»» и «Октябрю» Эйзенштейна 106, 111, 128, 138–139, 161
- Майзель, Элизабет — жена Эдмунда Майзеля 128
- Майлстоун, Льюис (1895–1980) — американский кинорежиссер, родился в России 136
- Макферсон, Кеннет (1903–1971) — английский кинорежиссер и продюсер, соредатор журнала «Close Up», муж Уинифред Брайер 146, 157
- Малевич, Казимир (1878–1935) — русский советский художник, основатель школы супрематизма 41, 93, 96–98, 132, 154, 160, 214, 314
- Малиновская, Вера (1900–1988) — русская киноактриса, эмигрировала в 1928 году в Германию 139
- Мальро, Андре (1901–1976) — французский писатель и политический деятель 168, 247–248, 301–302
- Мандельштам, Осип (1891–1938) — русский поэт 124, 231, 242
- Мандро, Элен де — швейцарская покровительница искусств 153
- Маринетти, Филиппо Томмазо (1876–1944) — итальянско-французский поэт, писатель, драматург, основатель футуризма 165
- Марион, Денис — французский журналист и критик 301–302
- Марке, Мари (1895–1979) — французская актриса 168

- Маркиш, Перец (1895–1952) — советский еврейский поэт, член Антифашистского комитета, убит во время сталинских чисток 348
- Маркс, Карл (1818–1883) — немецкий революционер, философ, экономист, социолог 82, 98, 131, 136, 146, 264
- Маркс, Харпо (1889–1964) — американский актер, один из братьев Маркс 264
- Марр, Николай (1865–1934) — русский советский лингвист, этнограф 131, 233, 256, 258
- Мартине, Марсель (1887–1944) — французский драматург 73, 80
- Маршалл, Герберт (1890–1966) — английский кинокритик, студент Эйзенштейна, переводчик и издатель его текстов 161, 241, 250
- Марьян, Давид (1892–1938) — советский кинорежиссер 288
- Марьянов, Дмитрий — зять Альберта Эйнштейна, русского происхождения 106, 157, 167
- Махаты, Густав (1898–1963) — кинорежиссер, работал в Чехословакии и Германии 270
- Маяковский, Владимир (1893–1930) — русский советский поэт 32, 64, 74, 81, 92, 115, 125, 141, 151, 175, 228, 232, 266, 294
- Медведкин, Александр (1900–1989) — советский кинорежиссер 286
- Медичи, Катерина де (1519–1589) — королева Франции, спланировавшая резню в Варфоломеевскую ночь (1572), во время которой были убиты тысячи протестантов 320
- Мей Ланьфань (1894–1961) — китайский актер, один из величайших исполнителей Пекинской оперы, выступавший в женских ролях 270
- Мейерхольд, Всеволод (1894–1940) — выдающийся русский режиссер-авангардист, театральный деятель, учитель Эйзенштейна 19, 30, 36–37, 52–55, 57–61, 65–68, 71–73, 80, 86–87, 91, 93, 96, 139, 141, 147, 160, 237, 241, 243, 245–246, 248, 262, 264, 266, 277, 279, 302, 308, 312, 317, 319, 321, 327, 341
- Мейерхольд, Ирина (1905–1981) — советская актриса и педагог, дочь Всеволода Мейерхольда от первого брака, невеста Эйзенштейна 54, 56, 59–60, 249
- Мельес, Жорж (1861–1938) — французский кинорежиссер-экспериментатор, автор первых «феерических» фильмов, в которых он применял различные трюки 24
- Мендельсон-Бартольди, Феликс (1809–1847) — немецкий композитор, пианист, дирижер, внук известного еврейского мыслителя Моисея Мендельсона; обратился в христианство 348
- Меркадер, Рамон (1914–1978) — агент Москвы, убийца Троцкого 158
- Метерлинк, Морис (1862–1949) — бельгийский поэт и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе (1911) 36–37
- Микеланджело Буонаротти (1475–1564) — итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт 129
- Миклашевский, Константин (1866–1944) — русский театральный режиссер, историк итальянской комедии дель арте; эмигрировал, работал во Франции и Италии 72
- Микоян, Анастас (1895–1978) — большевик, советский государственный деятель, в сталинскую эпоху курировал внешнею и внутреннюю торговлю 276

- Миллер, Генри (1891–1980) — американский писатель, жил в Париже 166
- Милуков, Павел (1859–1943) — русский государственный деятель и историк, сыгравший важную роль в событиях, приведших к Февральской революции, министр иностранных дел во Временном правительстве Львова 69
- Минье, Франсуа Огюст (1796–1884) — французский историк и журналист 27
- Мирбо, Октав (1850–1917) — французский писатель 26
- Мис ван дер Рое, Людвиг (1886–1969) — американский архитектор немецкого происхождения 106
- Митри, Жан (1904–1988) — французский кинокритик, теоретик и режиссер 162
- Михайлов, Василий (1894–1937) — советский партийный деятель, секретарь Московского горкома партии (1925–1929), жертва сталинских репрессий 96
- Михельсон, Елизавета — подруга Михаила Эйзенштейна 31, 33, 45, 73, 107, 160
- Михин, Борис (1881–1963) — советский кинорежиссер, в начале 1920-х годов директор Первой Московской кинофабрики 84–86, 89
- Михозлс, Соломон (1890–1948) — советский актер и режиссер Государственного Еврейского театра, член Еврейского антифашистского комитета; убит в подстроенной автокатастрофе 321, 348
- Молотов, Вячеслав (1890–1986) — советский государственный деятель, соратник Сталина 111, 276, 285, 309–310, 315, 331, 343–344
- Мольер, Жан-Батист Поклен (1622–1673) — французский актер и драматург 30, 34
- Моносзон, Лев (1886–1938) — председатель Амкино, киноотдела Амторга 194, 206–210
- Монтегю, Айвор (1904–1984) — английский кинокритик и продюсер; один из основателей Лондонского кинематографического общества; соавтор Эйзенштейна по сценариям «Золото Зуттора» и «Американская трагедия»; переводчик сочинений Пудовкина и Эйзенштейна 153–154, 161, 164, 167, 176, 181, 184–185, 191, 193, 249
- Монтегю, Хелл — жена Айвора Монтегю 176, 184
- Монтенегро, Роберто (1885–1968) — мексиканский художник и иллюстратор 197
- Монтойя, Мария Тереза (1900–1970) — мексиканская актриса 220
- Мопассан, Ги де (1850–1893) — французский писатель 303
- Морозов, Савва (1861(?)–1905) — русский купец и покровитель искусств 69
- Москвин, Андрей (1901–1961) — советский кинооператор 9, 326, 335
- Мохой-Надь, Ласло (1895–1946) — венгерский художник, фотограф, скульптор, кинорежиссер, работал в Германии и США 135
- Мурнау, Фридрих Вильгельм (1889–1931) — немецкий кинорежиссер 106, 115, 191–192, 203, 205, 236
- Мусоргский, Модест (1839–1881) — русский композитор 254, 309
- Муссиак, Леон (1890–1964) — французский кинокритик и деятель кино, друг Эйзенштейна 136–137, 155, 162, 166, 168, 179, 186, 224

- Мюнценберг, Вилли (1889–1940) — немецкий издатель коммунистической прессы 105, 139
- Мяковский, Николай (1881–1950) — русский советский композитор 297
- Названов, Михаил (1914–1964) — советский актер театра и кино, сыграл князя Курбского в «Иване Грозном» 329
- Наполеон I (1769–1821) — французский генерал и император 21, 235–238, 316, 324
- Нахимов, Павел (1802–1855) — русский адмирал 316
- Незлобин, Константин (1857–1930) — русский актер и антрепренер 27, 53, 57
- Немирович-Данченко, Владимир (1858–1943) — русский драматург, основатель (вместе со Станиславским) Московского Художественного театра 53, 287
- Никандров, Василий — советский рабочий, непрофессиональный актер, сыгравший Ленина в «Октябре» 120–121
- Никитин, Леонид (1896–1942) — советский художник, вместе с Эйзенштейном оформил спектакли «Мексиканец» и «Лена» в театре Пролеткульта. Репрессирован 40, 42, 47–48, 50–52
- Никитина, Вера — жена Леонида Никитина. Репрессирована 40
- Николай II (1868–1918) — последний российский император 30
- Нильсен, Аста (1883–1972) — датская актриса, одна из первых европейских кинозвезд 167, 264
- Нильсен, Владимир (1905–1938) — советский кинооператор, работал ассистентом Эдуарда Тиссэ на фильмах Эйзенштейна, позднее кинооператор Григория Александрова, арестован и расстрелян 289
- Нин, Анаис (1903–1977) — американская писательница французского происхождения, прославившаяся своими дневниками, эротическими рассказами и дружбой с Генри Миллером; изучала психоанализ у Отто Ранка 166
- Ницше, Фридрих Вильгельм (1844–1900) — немецкий философ 283
- Ноай, Шарль де (1891–1981) — французский меценат, финансировал фильмы Луиса Бунюэля и Жана Кокто 165
- Нобиле, Умберто (1885–1978) — итальянский инженер авиации, совершивший в 1926 году перелет через Северный полюс с норвежским исследователем Роальдом Амундсеном и американцем Линкольном Элсвортом 139
- Новалис (Фридрих фон Гарденберг, 1772–1901) — немецкий поэт-романтик 186
- Оболенский, Леонид (1902–1992) — советский киноактер и режиссер, член группы Кулешова, позднее ассистент Эйзенштейна по кафедре режиссуры ВГИК 66–67, 147, 152, 271
- Озанфан, Амеде (1886–1966) — французский художник и теоретик, основатель пуризма 166
- Олеша, Юрий (1899–1960) — советский писатель 281, 284, 302, 320
- Ориоль, Жан Жорж (1907–1950) — французский сценарист и критик 155
- Орлов, Василий (1896–1974) — советский актер МХАТ, сыграл в «Бежином луге» 54, 277

- Орлова, Любовь (1902–1975) — советская кинозвезда, жена Григория Александрова 232
- Освальда, Осси (1899–1948) — немецкая киноактриса, известная как «немецкая Мэри Пикфорд» 126
- Островский, Александр (1823–1886) — русский драматург 68
- Оттен, Карл (1889–1963) — немецкий романист, драматург и эссеист 238
- Оффенбах, Жак (1819–1880) — французский композитор немецкого происхождения, создатель оперетты 79
- Охлопков, Николай (1900–1967) — советский театральный режиссер 54, 59, 75
- Пабст, Георг Вильгельм (1885–1957) — австрийско-немецкий кинорежиссер 157
- Павленко, Петр (1899–1951) — советский писатель, журналист, сценарист, соавтор Эйзенштейна по «Александр Невскому» 237, 281, 287, 304, 306, 317, 333
- Павлов, Иван (1849–1936) — русский физиолог и психолог, лауреат Нобелевской премии (1904) 105, 124, 173
- Пантелеев, Александр (1872–1948) — русский советский кинорежиссер 82
- Парсонс, Луэлла (1881–1972) — американская журналистка, влиятельный кинообозреватель 204
- Пастернак, Борис (1890–1960) — русский советский поэт, переводчик, романист 64, 124, 151, 228, 231, 241, 245, 278, 281, 320
- Паустовский, Константин (1892–1968) — советский писатель 320
- Пейч, Сергей — русский инженер, начальник военного строительства, в котором служил Эйзенштейн 37
- Пенлеве, Жан (1902–1989) — французский кинорежиссер, сын Поля Пенлеве 168
- Пенлеве, Поль (1863–1933) — французский математик и государственный деятель 168
- Перестинани, Иван (1870–1959) — грузинский актер и режиссер, автор первого советского «вестерна» «Красные дьяволята» 83
- Петр I Великий (1672–1725) — русский царь, первый российский император 23, 166, 235, 287, 323
- Петров, Евгений (1897–1937) — советский сатирик, соавтор Ильи Ильфа 150
- Пиаже, Жан (1896–1980) — швейцарский психолог, специалист по психологии развития 205
- Пиз, Фрэнк — организатор кампании против присутствия Эйзенштейна в США 177–178, 190, 218
- Пикассо, Пабло (1881–1973) — испанский художник, скульптор, керамист и театральный художник, создатель кубизма 53, 58
- Пикфорд, Джек (1896–1933) — американский актер, брат Мэри Пикфорд 185
- Пикфорд, Мэри (1893–1979) — американская актриса, одна из первых кинозвезд 111, 115, 139, 185, 219
- Пилсудский, Йозеф (1867–1935) — польский маршал 35
- Пиль, Гарри (1892–1963) — популярный немецкий киноактер 70
- Пильняк, Борис (1894–1937) — советский писатель, арестован и расстрелян 151, 207, 228, 289
- Пинкертон, Минна — русская предпринимательница 32
- Пиотровский, Адриан (1898–1938) — филолог-классик, переводчик

- Аристофана, Еврипида и др.; критик, сценарист, художественный директор Ленфильма (1928–1938), арестован и расстрелян 127, 295
- Пиранделло, Луиджи (1867–1936) — итальянский драматург и романист, лауреат Нобелевской премии по литературе (1934) 157, 340
- Пиранези, Джованни Баттиста (1720–1778) — итальянский гравёр, архитектор, теоретик искусства 135, 348
- Платонов, Андрей (Андрей Климентов, 1899–1951) — советский писатель 149, 281
- Плетнев, Валериан (1886–1942) — советский драматург, идеолог Пролеткульта 50, 61, 63, 72, 79, 84–85, 89–92, 96
- Плеханов, Георгий (1856–1918) — марксист-теоретик, умер в изгнании 144
- Плисс, Владимир — рижский священник, крестивший Эйзенштейна 21
- По, Эдгар Аллан (1809–1949) — американский поэт, писатель, критик; изобретатель жанра детектива 82, 185, 317
- Подвойский, Николай (1880–1948) — советский государственный деятель 116, 119, 122, 125, 147
- Польциг, Ганс (1869–1936) — немецкий архитектор 233
- Попов, Алексей (1892–1961) — советский театральный режиссер, знаменитый своими монументальными постановками 247
- Попов, Гавриил (1904–1972) — советский композитор, работал с Эйзенштейном над «Бежиным лугом» 271
- Попова, Любовь (1889–1924) — русская художница-конструктивистка, работала с Мейерхольдом 55–58, 72
- Попов-Татива, Николай (1883–1938(?)) — советский японист 40–41
- Портер, Кэтрин Энн (1890–1980) — американская писательница 207
- Прамполини, Энрико (1894–1956) — итальянский художник-футурист, скульптор и архитектор 153, 165
- Прево, Марсель (1864–1941) — французский писатель, автор романа «Полудевы» (1894) 29
- Пристли, Джон Бойнтон (1894–1984) — английский романист, драматург и эссеист 305
- Прокофьев, Сергей (1891–1953) — советский композитор, работал с Эйзенштейном над «Александром Невским» и «Иваном Грозным» 96, 296–299, 305, 308, 324, 335–336, 339
- Проппер, Станислав (1855–1931) — издатель газеты «Биржевые ведомости» (1880–1917) 31
- Протазанов, Яков (1881–1945) — русский советский кинорежиссер 83, 287
- Пруст, Марсель (1871–1922) — французский писатель, автор романа «В поисках утраченного времени» (1913–1927) 247, 340
- Пудовкин, Всеволод (1893–1953) — советский кинорежиссер и актер 53, 66, 120, 123–124, 129, 131, 136, 139, 141, 245–248, 250, 255, 260, 262, 268, 270, 300, 306, 316, 325
- Пуффи (см. Гуссар).
- Пушкин, Александр (1799–1837) — русский поэт 73, 246, 287, 313–314, 322, 340–341
- Пырьев, Иван (1901–1968) — советский актер и кинорежиссер, играл в пролеткультовских спектаклях Эйзенштейна 65, 70, 332, 338

- Пятаков, Георгий [Юрий] (1890–1937) — большевик, экономист, занимал видные посты в советском правительстве; расстрелян после показательного процесса 278, 281
- Радек, Карл (1885–1939(?)) — советский государственный деятель, руководитель Коминтерна, репрессирован 207, 243, 247, 278, 281
- Райзман, Давид — следователь НКВД 281
- Райзман, Юлий (1903–1994) — советский кинорежиссер 288
- Райт, Бэзил (1907–1987) — английский кинорежиссер-документалист 161
- Райх, Вильгельм (1897–1957) — венский психоаналитик-марксист 253, 336
- Райх, Зинаида (1894–1939) — советская актриса, жена Мейерхольда 54, 59, 279, 302, 321
- Раневская, Фаина (1896–1984) — советская актриса театра и кино 328
- Ранк, Отто (1884–1939) — австрийский психоаналитик, предложивший в качестве объяснения невроза страха психологическую травму, возникающую в момент рождения 336
- Раскольников, Федор (1892–1939) — советский революционер, дипломат; написал письмо Сталину, обвиняющее его режим и чистки большевиков 125, 148, 230
- Рассел, Бертран (1872–1970) — английский логик, математик, философ и общественный деятель 224
- Рафаэль (1483–1520) — итальянский живописец 129, 188
- Рахманинов, Сергей (1873–1943) — русский композитор и пианист-виртуоз, эмигрировал вскоре после революции 1917 года 239
- Реглер, Густав (1898–1957) — немецкий романист 108
- Редслоб, Эрвин (1884–1973) — немецкий историк искусства, видный деятель культуры времен Веймарской республики 152
- Рейзен, Марк (1895–1993) — советский оперный бас, пел в Большом театре 312
- Рейнольдс, Квентин (1902–1965) — американский военный корреспондент в Москве, работал с Эйзенштейном над документальным фильмом «Moscow Fights Back» («Ответный удар Москвы») (незавершен) 322
- Рембрандт, Харменс ван Рейн (1606–1699) — голландский художник 174
- Репин, Илья (1844–1930) — русский художник 264, 317, 320, 323
- Рерберг, Иван (1869–1932) — русский архитектор, инженер, педагог 262
- Рерих, Николай (1874–1947) — русский художник 37, 296
- Ржешевский, Александр (1903–1967) — советский сценарист и актер, автор сценария «Бежина луга» 268–269, 278
- Ривера, Диего (1886–1957) — мексиканский художник 138, 196–198, 282
- Рид, Джон (1887–1920) — американский поэт, революционный писатель и активист; стал свидетелем Октябрьской революции и написал об этом книгу «Десять дней, которые потрясли мир» 117, 198
- Риттау, Понтер (1893–1971) — немецкий кинооператор, работал с Фрицем Лангом 106
- Рихтер, Ганс (1888–1976) — немецкий художник и экспериментальный кинорежиссер 108, 152–156, 161–162, 165, 167

- Робеспьер, Максимилиен-Франсуа-Мари-Исидор де (1758–1794) — радикальный якобинец, деятель Великой Французской революции 238
- Робсон, Поль (1898–1976) — американский певец, актер и борец за равноправие негров 157, 180–181, 238, 254, 280, 286, 322
- Родченко, Александр (1891–1956) — советский художник, фотограф, один из основателей конструктивизма 50, 64, 104, 115
- Розенталь, Леонард — французский миллионер, торговец жемчугом, финансировал «Сентиментальный романс» 164
- Роллан, Ромен (1866–1944) — французский романист, драматург, эссеист и общественный деятель; лауреат Нобелевской премии по литературе (1915) 138, 280
- Ромм, Михаил (1901–1971) — советский кинорежиссер 286, 288, 297, 300, 303, 338
- Роом, Абрам (1894–1976) — советский кинорежиссер 105, 135, 284
- Рошаль, Григорий (1899–1983) — советский кинорежиссер, студент Мейерхольда 54, 91
- Рубенс, Питер Пауль (1577–1630) — фламандский художник 188, 224
- Рубинштейн, Ида (1885–1960) — русская танцовщица, актриса, покровительница искусства; с 1910 года живет в Париже 55
- Рубио, Паскаль Ортиц (1877–1970) — президент Мексики (1930–1932) 198
- Рузвельт, Франклин Делано (1882–1945) — 32-й президент США; единственный президент, избиравшийся четыре раза 301
- Руттман, Вальтер (1897–1941) — немецкий экспериментальный кинорежиссер, пионер абстрактного кино и звукового коллажа 108, 153–154, 161
- Рыков, Алексей (1881–1938) — видный большевик и советский государственный деятель, противник Сталина; расстрелян после показательного процесса 278, 281
- Рэй, Ман (1890–1976) — американский фотограф, художник и кинематографист, принимавший участие в движениях дадаизма и сюрреализма; жил в Париже 154, 162, 165
- Рютин, Мартемьян (?–1938) — советский государственный деятель, противник Сталина; расстрелян после показательного процесса 230
- Сабинский, Чеслав (1885–1941) — русский советский кинорежиссер 94
- Савченко, Игорь (1906–1950) — советский кинорежиссер 272, 316
- Сад, Донасьен Альфонс Франсуа де, маркиз (1740–1814) — французский аристократ, чьи эротические сочинения породили термин «сализм» 26, 165, 252
- Сальдивар, Алехандро — хозяин га-сиенды в Тетлапайаке, где снимался один из эпизодов мексиканского фильма Эйзенштейна 204
- Сальдивар, Хулио (Хуан) — сын Алехандро Сальдивара, композитор 204
- Самосуд, Самуил (1884–1964) — советский дирижер, работал в ГАБТе (1936–1943) 308–309
- Сандрар, Блэз (1887–1961) — швейцарский франкоязычный поэт и эссеист 169, 181, 185
- Сахновский, Василий (1886–1945) — советский театральный режиссер, работал во МХАТе 348

- Свенсон, Глория (1899–1983) — американская киноактриса, звезда Голливуда 1920-х годов 177, 187
- Светлов, Михаил (1902–1964) — советский поэт 348
- Седов, Лев (1906–1938) — сын и соратник Льва Троцкого 163
- Серебряков, Леонид (1888–1937) — видный советский партийный и государственный деятель; расстрелян после показательного процесса 281
- Серов, Валентин (1865–1911) — русский художник 32
- Сетон, Мари (1910–1985) — английская журналистка, писательница, биограф Эйзенштейна 19, 179, 190, 195, 219, 229, 248–251, 254, 256, 261, 263, 273, 288, 303, 306
- Сеченов, Иван (1829–1905) — русский физиолог 144
- Сикейрос, Давид Альваро (1896–1974) — мексиканский художник 197
- Симонов, Константин (1915–1979) — советский поэт 326, 332
- Синклер, Дэвид (1901–1987) — сын Эптона Синклера 207
- Синклер, Мэри Крэг (1883–1961) — жена Эптона Синклера 192–196, 199, 207, 209, 216–218
- Синклер, Эптон (1878–1968) — американский писатель, пропагандист социалистических идей 14, 106, 124, 139, 177, 179, 181, 191–196, 199–201, 204–225, 229, 238–241, 331
- Скрябин, Александр (1872–1915) — русский композитор 40, 117, 143, 314
- Скуратов, Малюта (Григорий Лукьянович, Скуратов-Бельский, ?–1573) — приближенный Ивана Грозного, один из лидеров опричнины 318–319
- Смирнов, Виктор — советский чиновник, преемник Монозона на должности руководителя «Амкино» 210, 223
- Смит, Лерой — подполковник, член комитета Фиша, расследовавший коммунистическую деятельность в Калифорнии 188
- Смышляев, Валентин (1891–1936) — советский театральный режиссер и актер 42–44, 47–49, 51–52, 61, 63–65, 73, 90
- Соколовская, Елена (1894–1938) — директор киностудии Мосфильм, жертва сталинских репрессий 286, 294
- Сокольников, Георгий (1888–1939) — видный советский государственный деятель и дипломат, арестован в 1936 году, в 1939 расстрелян 281
- Солженицын, Александр (1918–2008) — советский писатель и историк, лауреат Нобелевской премии по литературе (1970) 19
- Спиноза, Барух [Бенедикт] (1632–1677) — голландский философ еврейского происхождения 102
- Стайн, Гертруда (1874–1946) — американская писательница-авангардистка, законодательница вкусов, чей парижский дом стал центром притяжения для художников и писателей в период между двумя мировыми войнами 186
- Сталин, Иосиф (Джугашвили, 1879–1953) — советский партийный и государственный деятель, генеральный секретарь ЦК ВКП(б) (1922–1953) 19–20, 113–114, 123–124, 147, 149–151, 193, 197, 204, 213–215, 223, 227, 229–231, 233–235, 237, 239, 243, 247, 255, 262, 266, 271, 273, 280, 282, 285–286, 289, 296, 299–300, 302–303, 316–317, 319, 322–323, 326,

- 328–333, 335–336, 338, 341, 343–345, 348
- Стам, Март (1899–1986) — голландский архитектор и теоретик 183
- Станиславский, Константин (1863–1938) — русский режиссер, реформатор театра, основатель МХАТа; разработал систему актерской игры, названную позднее его именем 27, 42, 48–49, 52–53, 59, 65, 109, 119, 264
- Станке, Александр (?–1944) — латышский кинооператор, работал в России и Германии 100
- Стаханов, Алексей (1905–1977) — шахтер с Донбасса, поставивший в августе 1935 года трудовой рекорд и положивший тем самым начало стахановскому движению 266
- Стерн, Сеймур (1912–1968) — американский критик, издатель «Experimental Cinema» 180, 195, 199, 211, 215, 220–221, 229, 238
- Стецкий, Александр (1896–1938) — советский партийный деятель; возглавлял отдел пропаганды ЦК (1930–1938); член президиума Союза писателей; арестован и расстрелян 229
- Стивенс, Эдмунд — американский журналист, автор нескольких книг о России 281
- Стивенсон, Роберт Льюис (1850–1894) — шотландский эссеист, поэт, автор популярных приключенческих романов 321
- Стоковский, Леопольд (1882–1977) — американский композитор 199
- Столлер, Александр (1907–1979) — советский кинорежиссер, выпускник Эйзенштейна 296
- Тагор, Рабиндранат (1861–1941) — индийский писатель и общественный деятель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1913) 157
- Таиров, Александр (1885–1950) — основатель, главный режиссер и директор (1914–1949) Московского Камерного театра; новатор сцены 30, 41, 43, 49, 53, 58–59, 277
- Тальберг, Ирвинг (1899–1936) — американский продюсер, вице-президент «Metro Goldwyn Mayer» 208, 210
- Тардьё, Андре (1876–1945) — французский политический и государственный деятель, трижды премьер-министр 168
- Татлин, Владимир (1885–1953) — русский советский художник-авангардист, скульптор и архитектор 50
- Таут, Бруно (1880–1938) — немецкий архитектор-новатор 106, 155, 183
- Телешева, Елизавета (1892–1943) — советская актриса и режиссер МХАТа, педагог, ассистентка и «официальная» жена Эйзенштейна 76, 264–265, 271, 277, 287–288, 307–308, 322, 330
- Тик, Людвиг (1773–1853) — немецкий писатель-романтик, драматург и критик 56–57
- Тимошенко, Семен (1899–1958) — советский кинорежиссер 141
- Тиссэ, Эдуард (1897–1961) — советский кинооператор, снимавший все фильмы Эйзенштейна 85, 94, 99–101, 104–105, 107, 119, 151–152, 154, 156, 159, 161, 170, 173–176, 184, 196, 198, 200, 204–205, 207, 210, 224, 231, 262, 270, 272, 289, 296, 298, 304–305, 326–327
- Тихонович, Валентин (1880–1951) — советский театральный режиссер 26, 57–58

Тобак, Эсфирь (1908–2004) — монтажер, работала с Эйзенштейном на всех его звуковых картинах 300, 305

Толлер, Эрнст (1893–1939) — немецкий писатель-экспрессионист, драматург, поэт и политический деятель; видный марксист и борец за мир 157, 167–168

Толстой, Алексей (1883–1945) — русский советский романист и драматург 139, 281, 317–318, 345

Толстой, Лев, граф (1828–1910) — русский писатель 24, 109, 137, 139, 321, 325

Томский, Михаил (1886–1936) — советский политический и профсоюзный деятель, покончил жизнь самоубийством 278

Трауберг, Леонид (1902–1990) — советский кинорежиссер, основатель (совместно с Козинцевым) Фабрики эксцентричного актера (ФЭКА) 58, 118, 255, 259, 262, 272, 327

Третьяков, Сергей (1834–1892) — русский купец, собиратель произведений западноевропейской живописи, передавший их в дар Москве; брат Павла Третьякова (1832–1898), собирателя русской живописи и основателя Третьяковской галереи в Москве 66

Третьяков, Сергей (1892–1939) — советский поэт-футурист, драматург и теоретик, редактор «Нового Лефа». Председатель художественного совета Госкино; в 1920-е годы тесно сотрудничал с Эйзенштейном. Арестован и расстрелян 63–64, 68–69, 71–73, 79–80, 87, 90, 100, 112, 115, 118, 127–128, 136, 139, 189, 225, 247, 287, 317

Троцкий, Лев (1879–1940) — вожь пролетарской революции, нарком иностранных дел (1917–1924), ко-

мандующий фронтами во время Гражданской войны; выдвинул идею перманентной революции, возглавлял IV Интернационал; соперничество со Сталиным привело к изгнанию Т. из СССР и к последующему его убийству 31, 33, 83, 86, 88, 114, 118, 123–124, 129, 149, 151, 158, 163, 179, 197, 204, 212, 242, 281–282

Тулуз-Лотрек, Анри де (1864–1901) — французский график и живописец 161

Тургенев, Иван (1818–1883) — русский писатель 269

Тухачевский, Михаил (1893–1937) — советский военачальник, арестован и расстрелян 287

Тынянов, Юрий (1894–1943) — советский историк литературы и романист, теоретик формализма 117, 141, 143, 230, 281, 313–314, 322

Тырса, Николай (1887–1942) — русский художник армянского происхождения, профессор Санкт-Петербургской Академии изящных искусств; после 1917 года — оформитель и иллюстратор детской литературы 29

Уайльд, Оскар (1854–1900) — ирландский поэт, писатель, драматург, эссеист; жертва громкого процесса, связанного с обвинениями в гомосексуализме и закончившегося тюремным заключением 36, 131, 136

Уаттс, Ричард (1898–?) — американский журналист и кинокритик 190

Уилсон, Эдмунд (1895–1972) — американский критик и эссеист, главный редактор «Vanity Fair» (1920–1921), соредактор «The New Republic» (1926–1931) 212, 219

Уланова, Галина (1910–1998) — советская прима-балерина ГАБТа 328

- Ульянова, Мария (1878–1937) — младшая сестра Ленина, профессиональная революционерка, большевичка, член редколлегии газеты «Правда» 120
- Уорнер (братья) Гарри (1881–1958), Альберт (1884–1967), Сэмюэль (1887–1927) и Джек (1892–1978) — американские продюсеры, основатели киностудии «Warner Bros» 174
- Утамаро (1753–1806) — японский художник 296
- Уэллс, Герберт Джордж (1866–1946) — английский писатель, журналист, социолог, автор популярных научно-фантастических романов 169, 181
- Уэллс, Орсон (1915–1985) — американский кинорежиссер и актер 334
- Фадеев, Александр (1901–1956) — советский писатель 230, 237, 281, 303–304
- Февральский, Александр (1901–1984) — советский театальный критик и историк, завлит театра Мейерхольда 294
- Федин, Константин (1892–1977) — советский писатель 281
- Федоров, Василий (1981–1971) — советский театальный режиссер, студент Мейерхольда 54, 59
- Фейдер, Жак (1885–1948) — французский кинорежиссер, работал в Голливуде 137, 270
- Фейдт, Конрад (1893–1943) — немецкий актер, кинозвезда 317
- Фейхтвангер, Лион (1884–1933) — немецкий писатель, автор исторических романов 108, 280–281, 286, 288, 313
- Фейхтвангер, Марта (1891–1987) — жена Лиона Фейхтвангера 224
- Фельд, Ганс (1902–1992) — немецкий кинокритик 159, 166, 224
- Ференци, Шандор (1873–1933) — венгерский психоаналитик 158
- Фефер, Ицик (1900–1952) — советский поэт, писавший на идиш, член Еврейского антифашистского комитета 348
- Филонов, Павел (1883–1941) — советский художник 274
- Фиртель, Бертольд (1885–1953) — австрийский режиссер, продюсер и писатель, работал в Германии, Англии и Соединенных Штатах 177, 191
- Фиртель, Залка (1889–1978) — австрийская сценаристка, жена Бертольда Фиртеля 177, 180, 193, 195, 199, 217, 219
- Фиш, Гамильтон (1888–1991) — американский политик 178, 188–190
- Фишер, Берта (Маркуша) (1890–1977) — жена Луиса Фишера, русского происхождения, работала секретарем и переводчицей для советских, а позднее американских государственных чиновников 136, 245, 288
- Фишер, Луис (1896–1970) — американский журналист, в 1923 году работал специальным европейским корреспондентом «The Nation», автор множества книг о Советском Союзе 136, 239–240, 245
- Флаэрти, Роберт (1884–1951) — американский кинематографист 192
- Фогельман (см. Аташева)
- Фореггер, Николай (1892–1939) — советский театальный режиссер 57–59, 71–72, 80
- Франс, Анатолий (1844–1924) — французский писатель 169
- Франциссон, Борис (1899–1960) — советский кинооператор 70

- Фрейд, Анна (1895–1982) — английский психоаналитик, родилась в Австрии, дочь Зигмунда Фрейда 138
- Фрейд, Зигмунд (1956–1939) — австрийский невролог, основатель психоанализа 19, 34, 40, 59, 78, 102, 117, 131, 136, 138, 158, 249, 253, 258, 267, 336
- Фримен, Джозеф (Джо) (1897–1965) — американский автор; редактор и корреспондент «New Masses» 136, 169, 190, 239
- Фрунзе, Михаил (1885–1925) — советский военачальник, один из создателей Красной Армии 101
- Фрезер, Джеймс Джордж (1854–1941) — английский антрополог и историк религии 205, 258
- Фройнд, Карл (1890–1969) — немецкий кинооператор, работал с Мурнау, Лангом, Рутманном; эмигрировал в США 106
- Фукс, Георг (1868–1949) — немецкий театральный режиссер-новатор, основатель Мюнхенского Театра актеров 36
- Фэрбенкс, Дуглас (1883–1939) — американский киноактер и продюсер 94, 98, 104, 111, 115, 139, 170, 178, 180, 185, 238
- Халатов, Арташес (1894–1938) — советский государственный деятель, директор Госиздата. Арестован и расстрелян 206
- Ханжонков, Александр (1877–1945) — русский дореволюционный кинопродюсер, после 1917 года — директор студии Пролеткино 84, 115
- Херсонский, Хрисанф (1897–1968) — советский актер и кинокритик, студент Мейерхольда 54, 92, 300
- Херст, Уильям Рэндольф (1863–1951) — американский газетный магнат 180, 204, 315
- Хилковиц, С. — оптовый торговец, придерживавшийся радикальных социалистических взглядов; финансировал мексиканский фильм Эзейнштейна 193, 214
- Хиршфельд, Магнус (1868–1935) — немецкий врач, пионер сексологии, в течение тридцати лет возглавлявший кампанию за отмену 175 параграфа Уголовного кодекса Германии, согласно которому мужская гомосексуальность считалась преступлением 166, 205
- Хичкок, Альфред (1899–1980) — американский кинорежиссер английского происхождения 154
- Хлебников, Велимир (1885–1922) — русский поэт 142
- Хмара, Григорий (1886–1970) — русский театральный актер, эмигрировал, работал в Германии и Франции 167
- Хмелев, Николай (1901–1945) — советский актер МХАТа, сыграл в «Бежином луге» 277, 345
- Хогарт, Уильям (1697–1764) — английский художник 32
- Хокусай, Кацусика (1760–1849) — японский художник, график, мастер цветной ксилографии 314
- Хохлова, Александра (1897–1985) — русская киноактриса, жена Льва Кулешова 66
- Хренников, Тихон (1913–2007) — советский композитор, с 1948 года генеральный секретарь Союза советских композиторов 339
- Худеков, Сергей (1837–1927) — русский журналист, редактор «Петербургской газеты» 31
- Цвейг, Стефан (1881–1942) — австрийский романист и эссеист 59, 137–138, 163, 317

- Целиковская, Людмила (1919–1992) — советская актриса театра и кино, сыграла в «Иване Грозном» царицу Анастасию 328
- Цукор, Адольф (1873–1973) — директор киностудии «Paramount» 160, 169, 185, 190
- Чайковский, Петр (1849–1893) — русский композитор 32, 102
- Чапек, Карел (1890–1938) — чешский романист и драматург 169
- Чаплин, Чарли (Чарльз Спенсер Чаплин, 1889–1977) — английский комик и режиссер 111, 115, 131, 180–181, 185, 191, 194–196, 198, 221, 238, 277–278, 297, 302, 314, 322, 330, 334, 340
- Чардынин, Петр (1978–1934) — русский кинорежиссер 83
- Черкасов, Николай (1891–1955) — советский актер театра и кино, сыграл главные роли в «Александре Невском» и «Иване Грозном» 296, 300, 323, 327, 342–343
- Чинаурели, Михаил (1894–1974) — советский кинорежиссер 303
- Чирков, Борис (1901–1982) — советский актер театра и кино 331
- Чухновский, Борис (1898–1975) — советский летчик, покоритель Арктики 139
- Чхеидзе, Николай (1844–1926) — лидер меньшевиков, председатель Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов в 1917 году 120
- Шавердян, Александр (1903–1954) — советский музыковед и музыкальный критик 313
- Шагайда, Семен (1896–1937) — украинский актер, арестован и расстрелян по сфабрикованным политическим обвинениям 289
- Шалапин, Федор (1873–1938) — русский оперный бас, самый знаменитый певец своего времени. Эмигрировал в 1922 году 163, 239
- Шанаев, Николай — советский оперный певец ГАБТа 312
- Шапорин, Юрий (1887–1966) — советский композитор 313
- Шарло, Жан (1898–1979) — мексиканский художник французского происхождения 197, 224
- Шарф, Хорст — немецкий кинооператор, ассистент Тиссэ на съемках мексиканского фильма 198
- Шведчиков, Константин (1884–?) — председатель совета директоров Совкино (1925–1930), председатель Союзкино (1930–1932) 201
- Шевалье, Морис (1888–1972) — французский актер и певец, работал в Голливуде 172
- Шейнин, Лев (1906–1967) — советский драматург и сценарист 315
- Шекспир, Уильям (1564–1616) — английский поэт, драматург и актер 36, 50, 57, 246, 258, 279, 325
- Шенгелая, Николай (1903–1943) — грузинский кинорежиссер 260, 268
- Шенк, Джозеф (1878–1961) — американский продюсер, директор «United Artists» в 1924 году, позднее — директор «20th Century-Fox» 139, 152, 159, 170, 174
- Шкловский, Виктор (1893–1984) — советский писатель, критик и сценарист, теоретик формальной школы 64, 71, 93, 104, 118, 127, 141, 146, 200, 300, 317–320
- Шинко, Эрвин (1898–?) — романист и венгерский революционер, жил в Москве (1936–1938) 276–278
- Шницлер, Артур (1862–1913) — австрийский драматург и романист 58
- Шометт, Анри (1896–1941) — французский кинорежиссер, брат Рене Клера 137

- Шопенгауэр, Артур (1788–1860) — немецкий философ, чье метафизическое учение о воле повлияло позднее на Фрейда 36, 142
- Шостакович, Дмитрий (1906–1975) — советский композитор 273, 284, 302, 311
- Шоу, Джордж Бернард (1856–1950) — ирландский драматург, критик, пропагандист социалистических идей, лауреат Нобелевской премии по литературе (1925) 57, 161, 169, 181, 196, 340
- Шпиллер, Наталья (1909–1995) — советская оперная певица (сопрано) ГАБТа 312
- Шпинель, Иосиф (1892–1980) — советский художник 296, 300, 336
- Штаудте, Вольфганг (1906–1984) — немецкий кинорежиссер 334
- Штернберг, Джозеф фон (1894–1969) — американский кинорежиссер австрийского происхождения 160, 172, 178–179, 190, 221
- Штраусс, Сара Милдред (1896–?) — американская танцовщица эстрадного танца 224
- Штраух, Максим (1900–1974) — советский актер театра и кино, друг детства Эйзенштейна, тесно сотрудничавший с ним в 1920-х годах 27, 43, 50, 65, 70, 75, 79, 84, 100–101, 121, 226, 230, 232, 246
- Шуб, Эсфирь (1894–1959) — советский кинорежиссер документального кино, жена Александра Гана 67, 72, 77, 81, 118–119, 123, 127, 213, 260, 272, 289, 313
- Шуберт, Франц (1797–1828) — австрийский композитор 309
- Шуленберг, Фридрих Вернер фон дер граф (1875–1944) — немецкий дипломат, посол в России (1934–1941), участвовал в заговоре против Гитлера, казнен 315
- Шульберг, Бен (1892–1957) — американский продюсер, работал на «Paramount» 180, 185–186, 188, 190, 221
- Шульгин, Василий (1878–1976) — русский политический деятель, монархист 118
- Шумяцкий, Борис (1886–1938) — партийный деятель и чиновник, начальник Главного управления кинопромышленности (1930–1938) 206, 213, 215, 219, 226, 228, 231, 239, 241–242, 244, 261, 270, 273–274, 282–283, 285–287, 289, 294, 302
- Шутко, Кирилл (1884–1941) — старый большевик, председатель Госкино (1923), директор издательства Теакинопечатъ, работал в отделе агитации и пропаганды ЦК; муж Нины Агаджановой 85, 91–92, 96–97, 118, 133, 214, 230, 289
- Щусев, Алексей (1873–1949) — советский архитектор 346
- Эггелинг, Викинг (1880–1925) — шведский художник, пионер абстрактного кино, работал в Германии 108, 154
- Эйзенштейн, Дмитрий — офицер, брат Михаила Эйзенштейна 21
- Эйзенштейн, Михаил (1868–1920) — инженер-архитектор, отец Сергея Эйзенштейна 18, 21–25, 27–28, 31, 33, 45, 63, 88, 107
- Эйзенштейн, Николай — судья, брат Михаила Эйзенштейна 21, 129
- Эйзенштейн, Юлия (урожд. Конечкая) (1875–1946) — мать Сергея Эйзенштейна 18, 21–25, 28–29, 33, 36–41, 43–45, 73–76, 88, 134, 136, 172, 175–176, 213, 226, 244, 251, 263–265, 273, 287, 322, 341
- Эйнштейн, Альберт (1878–1955) — немецко-американский физик, создатель теории относительно-

- сти, лауреат Нобелевской премии по физике (1921) 106, 157, 166–167, 196, 199, 224, 264
- Эйслер, Ганс (1898–1962) — немецкий композитор 253
- Эйснер, Лотта (1881–1943) — немецкая журналистка и историк кино, в 1933 году эмигрировала, жила во Франции 224
- Эйтингтон, Макс (1881–1943) — немецкий психоаналитик, основатель Берлинского психоаналитического института 158
- Эйтингтон, Наум — брат Макса Эйтингтона, агент НКВД 158
- Эйхенбаум, Борис (1886–1959) — советский литературный критик и историк литературы, один из теоретиков формальной школы 141
- Экк, Николай (1902–1976) — советский кинорежиссер 54
- Элксене, Мария — гувернантка Сергея Эйзенштейна 25, 45
- Эль Греко (1541–1614) — испанский художник 301, 326, 345
- Элюар, Поль (1899–1963) — французский поэт 168
- Энгельс, Фридрих (1820–1895) — немецкий философ-социалист 117, 144–145
- Эрдман, Николай (1902–1970) — советский сатирик, драматург, сценарист 232–233
- Эренбург, Илья (1891–1967) — советский писатель, журналист, общественный деятель; в 1920–30-е годы жил в Берлине и Париже 58, 137, 248, 273, 300, 348
- Эрмлер, Фридрих (1898–1967) — советский кинорежиссер 149, 160, 262, 272
- Эсквит, Энтони (1902–1968) — английский сценарист и кинорежиссер, сын премьер-министра Великобритании 161
- Эстрада, Дженаро (1887–1937) — мексиканский писатель и дипломат, секретарь иностранных дел (1930–1932) 197
- Юнг, Карл Густав (1875–1961) — швейцарский психолог и психоаналитик, основатель аналитической психологии 197, 258
- Юрцев, Борис (1900–1954) — советский актер и кинорежиссер, работал с Эйзенштейном в театре Пролеткульта, арестован в 1935 году 79
- Юсупов, Усман (1900–1966) — первый секретарь Узбекского ЦК (1937–1950) 306
- Юткевич, Сергей (1904–1985) — советский театральный художник и кинорежиссер, учился у Мейерхольда 53, 55, 57–59, 260, 332
- Ютци, Пил (1896–1946) — немецкий режиссер, работал над немецкими вариантами фильмов Эйзенштейна 107
- Ягода, Генрих (1891–1938) — начальник ГПУ (1924–1934) и НКВД (1934–1936); арестован и расстрелян 281, 288
- Якубович (Гри), Мара — русская эмигрантка, сыграла в «Сентиментальном романсе» 164
- Яннингс, Эмиль (1884–1950) — знаменитый немецкий актер театра и кино 106, 160
- Янукова, Вера (1904–1939) — советская актриса театра и кино, работала с Эйзенштейном в театре Пролеткульта 65, 75, 185, 249
- Ярославский, Емельян (1878–1943) — советский партийный деятель, член ЦК, историк партии 300

Об авторе

Оксана Булгакова — автор работ по истории раннего советского кино. С 1977 г. живет в Берлине. Докторская диссертация в Университете Гумбольдта (1982). С 1998 г. преподавала в Стэнфорде, с 2004 г. профессор киношколы в Кёльне. В настоящее время профессор Университета Гутенберга в Майнце.

Автор монографий:

FFEKS. Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers. Berlin, 1996.
Sergej Eisenstein. Drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie, Berlin 1996.
Sergej Eisenstein. Eine Biografie. Berlin, 1998.
Sergej Eisenstein: A Biography / trans. Anne Dwyer. Berlin; San Francisco, 2001.
Фабрика жестов. М., 2005.
Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М., 2009.
Голос как культурный феномен. М., 2015.
Sinn-Fabrik / Fabrik der Sinne. Berlin, 2015.

Редактор и/или составитель сборников:

Sergej Eisenstein: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Leipzig, 1988 [mit D. Hochmuth].
Wladimir Wyssozki. Zerreißt mir nicht meine silberne Seiten. Berlin, 1988 [mit D. Hochmuth].
FilmAugeFaustSprache. Stummfilmdebatten in Sowjetrussland der 20er Jahre. Berlin, 1992.
Die ungewöhnlichen Abenteuer des dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe Moskau-Berlin. Berlin, 1995.
Sergej Eisenstein — drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie. Berlin, 1996.
Kazimir Malevich: Das weisse Rechteck. Schriften zum Film. Berlin, 1997.
Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe. Berlin, 1998.
Sergej Eisenstein. Disney. Berlin, 2012 [mit D. Hochmuth].
Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien. Berlin, 2012.

Автор телевизионных фильмов:

Stalin — Eine Mosfilmproduktion (WDR, 1993, mit E. Patalas).
Jewgeni Bauer. Das Kino des Zaren (NDR, 1995, mit D. Hochmuth).
The Kuleshov-Effect (SR, 1995).
The Girl Who Kissed Stalin (SR, 1995).
Die verschiedenen Gesichter des Sergej Eisenstein (ARTE, 1998, mit D. Hochmuth).
America Made in Russia (SR, 2000).

Автор интерактивного DVD:

The Factory of Gestures. Body Language in Film. (With Dietmar Hochmuth.) (Фабрика жестов. Язык тела в кино. (Совм. с Дитмаром Хохмуттом.))

Веб проекты:

The Visual Universe of Sergei Eisenstein. Daniel Langlois Fondation. Montreal, 2005 (<http://www.fondation-langlois.org/flash/e/stage.php?NumPage=746>).
Sergei Eisenstein: my Art in Life. Google cultural Institute, 2016 (<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/YgKC3Cneu0iKgg>).

Summary

Oksana Bulgakova

The Destiny of the Battleship: A Biography of Sergei Eisenstein

"Avant-Garde" Series; issue 12

St. Petersburg: European University Press, 2017. —

416 p. + [16 p.], 96 illus.

Sergei Eisenstein (1898–1948) was often called the Leonardo da Vinci of the 20th century—a Russian film director, who in addition to his immense theoretical work was a brilliant writer and graphic artist. His life was rich in unforeseen diversions and turns of events.

Would he become an architect like his father and go into German exile in 1918? Would he be banished as a Freemason in 1925, or stay in the USA in 1932? Would he be sentenced by a special court in 1939 to be executed, like his friends Isaak Babel and Vsevolod Meyerhold? Or would he ultimately die as a Stalin Prize winner (for Ivan the Terrible, Part I) of a heart attack caused by the ban on Part II? Eisenstein experienced all kinds of conflicts: between his bourgeois home and the existential model of the avant-garde artist; between the leftist avant-garde artist and his proletarian audience that does not understand him. As a Soviet artist he encountered the European bohème and the Hollywood machine, he learned to live under Stalin—in a mix of prohibition, seduction, blackmail, fear, and conformity. In his art—for Eisenstein the true reality and only necessity—he hits upon the wounds of the century: violence and mass murder; the eroticism of the masses and the space this eroticism conquers; the fragmentation of perception and the longing for a lost totality.

Sergei Eisenstein's biography falls comfortably into the pattern of a conventional Bildungsroman. A bourgeois family is shattered by the tyranny of the father and the neurotic love affairs of the mother. The path in life of the only son is predetermined before his birth: he is expected to become an architect like his father, but the Revolution interferes with these plans, deprives his father of his rank of General, his

mother of her fortune, and gives the son the freedom to make his own decisions. Eisenstein experienced the Revolution as his own personal liberation and become a theatre and film director. At 27, he was known as a Revolutionary artist around the world. At 50, he died as a illustrious but banned academic.

This biography came into being after extensive research in Moscow, Berlin, Paris, New York, and Los Angeles. The author is the first to analyze Sergei Eisenstein's diaries—materials that were inaccessible in the past. Eisenstein's relations—with Rosicrucians and Stalin, with rivals and admirers, with psychoanalysts who treated him—are no longer faded out.

Was Eisenstein homosexual? A Stalinist? A conformist? A dissident? He left no clear answers for his biographers. Oksana Bulgakowa's study of Eisenstein's life tries to uncover these themes in his films and drawings, between the lines of his diaries and letters, in his drafts to screenplays, projects, and scientific research. Late in life Eisenstein viewed his research as his only possible means of salvation from the compromises he had consciously made with himself and his creativity.

The book includes 96 illustrations: photos, portraits, caricatures, book covers and 30 rare movie posters of Eisenstein's films.

В серии AVANT-GARDE Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге выпустило в свет комментированные и иллюстрированные издания памятников авангарда, а также монографии:

1. С. В. Старкина, А. А. Россомахин. **Велимир Хлебников. Труба Марсиан: Факсимильное издание.** Статья. Комментарий. ISBN 978-5-94380-141-9
2. **Приключения нетоварища Кемминкса в Стране Советов: Э. Э. Каммингс и Россия.** Составление, статья, переводы и комментарий В. В. Фещенко и Э. Райт. ISBN 978-5-94380-162-4
3. **Владимир Маяковский. Про это: Факсимильное издание.** Фотомонтажи. Статьи и комментарии А. Н. Лаврентьева, Е. Ф. Лобкова, Т. А. Малаевой, Ю. Б. Орлицкого, А. А. Россомахина. ISBN 978-5-94380-167-9
4. **Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска...»:** Реконструкция неизданной книги 1924 года. Статьи и комментарии Л. К. Алексеевой, А. Бошковица, В. Н. Дядичева, М. С. Карасика, К. В. Матиссен, А. А. Россомахина, А. Н. Фоменко. ISBN 978-5-94380-171-6
5. **Игорь Терентьев. Два типографических шедевра: Факсимильное издание.** Статьи и комментарии Н. А. Богомолова, М. С. Карасика, Д. В. Карпова, Ю. Б. Орлицкого, А. А. Россомахина, Т. В. Цвигун, А. Н. Чернякова. ISBN 978-5-94380-172-3
6. И. Е. Сироткина. **Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников.** ISBN 978-5-94380-176-1; 2-е, доп. издание: ISBN 978-5-94380-215-7
7. А. Ю. Сергеева-Клятис, А. А. Россомахин. **«Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского: Комментированное издание.** Статьи. Факсимиле. ISBN 978-5-94380-187-7
8. А. Ю. Сергеева-Клятис, О. А. Лекманов. **Борис Пастернак. Высокая болезнь: Две редакции поэмы. Комментарий.** ISBN 978-5-94380-194-5
9. **Михаиль Семенко и украинский панфутуризм: Манифесты. Мистификации. Статьи. Лирика. Визиопоззия.** Составление, переводы с украинского, статьи, комментарии и библиография А. В. Белой и А. А. Россомахина. ISBN 978-5-94380-203-4
10. К. Ичин. **Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде.** ISBN 978-5-94380-212-6
11. **Василий Каменский: Поэт. Авиатор. Циркач. Гений футуризма:** Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования Л. К. Алексеевой, З. С. Антипиной, Е. Л. Желтовой, С. А. Казаковой, М. С. Карасика, Д. В. Карпова, А. В. Крусанова, И. Е. Лоцилова, Ю. Б. Орлицкого, Е. И. Осташевского, А. А. Россомахина, И. Е. Сироткиной. ISBN 978-5-94380-213-3



AVANT-GARDE

скоро!

ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКИЙ АВАНГАРД:
Англо-американские литературные движения
(1910–1940). Программные документы и тексты

Издание впервые вводит в русскоязычный оборот источники и документы из истории авангардных литературных движений англоязычного мира 1910–1930-х годов. В книге публикуются манифесты, декларации, теоретические эссе и другие программные тексты сразу нескольких направлений раннего английского и американского авангарда: имажизма, вортицизма, нового американского искусства, трансатлантического журнала “transition”, объективизма. Для издания отобраны основополагающие тексты таких деятелей международного авангарда, как Э. Паунд, У. Льюис, Г. Стайн, М. Дюшан, Ю. Джолас, Л. Зукофски и др. Публикация данных текстов в подобном составе позволяет по-новому взглянуть как на эволюцию международного интернационала авангардных искусств, так и на становление англо-американской традиции экспериментальной литературы. Особое место в этой традиции занимает проблематика языка и многоязычия, в силу чего трансатлантические и трансевропейские контакты между писателями и художниками авангарда формируют динамическую сеть культурных и языковых трансферов.

Научное издание

Оксана Булгакова

СУДЬБА БРОНЕНОСЦА:

Биография Сергея Эйзенштейна

Перевод с английского языка А.Б. Скидана

Подбор и аннотирование иллюстраций
осуществлены А.А. Россомахиным

Серия AVANT-GARDE; выпуск 12

Научный редактор серии А.А. Россомахин

Научный редактор Я.С. Левченко

Редактор, корректор Е.В. Шрага

Дизайн А.Ю. Ходот

Оригинал-макет М.Ю. Виноградова

Издательство Европейского университета

в Санкт-Петербурге

191187, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 3А

Тел. +7 (812) 386 76 27

Факс+7 (812) 386 76 39

E-mail: books@eu.spb.ru, avantgarde@eu.spb.ru

Сайт и интернет-магазин издательства:

WWW.EUPRESS.RU

Facebook: www.facebook.com/press.euspb

Подписано в печать 07.02.2017

Формат 60×90^{1/16}

Усл. печ. л. 27. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Аллегро»

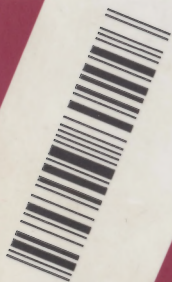
196084, Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, д. 28

Тел./факс +7 (812) 388 90 00

Заказ 1018.



978-5-94380-100-6



Биография Сергея Эйзенштейна была написана киноведом Оксаной Булгаковой по-немецки, затем издана по-английски, а теперь приходит и к отечественному читателю. Адресована книга тем, кто рассчитывает на ясное изложение малоизвестного и очень обширного материала о художнике-новаторе, которого современники называли Русским Леонардо. В возрасте 27 лет Эйзенштейн обретает всемирную славу как революционный художник, а в 50 лет умирает знаменитым, но опальным академиком, измученный постоянными капризами приручившей его советской власти. Книга Булгаковой изящна, увлекательна и основательна; автор виртуозно балансирует между научной солидностью и занимательностью. Книга рассчитана на самую широкую аудиторию, но станет полезной и для специалиста-знатока, поскольку меняет оптику и ломает стереотипы. Обширный иллюстративный ряд включает редкие портреты режиссера, обложки посвященных ему прижизненных изданий, а также практически все ранние киноплакаты.